

Antonio Albino Rubim

Pesquisador de políticas culturais

“A lei de incentivo não incentiva a iniciativa privada a investir na cultura. Na verdade, vicia ao dar dinheiro público.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 26 de junho de 2010, em São Paulo.

Antonio Albino Rubim

Definir papéis dentro dos meandros da produção cultural no Brasil não é tarefa simples. Antonio Albino Rubim considera que a especialização do setor ainda engatinha no país. Para ele, o produtor não é necessariamente um criador, papel mais afeito aos cientistas, artistas, intelectuais. “O produtor não está vinculado a esse momento da criação, mas ao momento da organização da cultura, ainda que ele possa ser uma pessoa criativa.”

Rubim, que é sociólogo e professor de política cultural na Universidade Federal da Bahia (UFBA), diz que a dificuldade de identificar competências no setor se dá em função do descaso do país no tratamento da cultura como política prioritária. “No Brasil, quem assumia a organização da cultura era o filho do político tal, que gostava de poesia e, assim, se tornava o gerente do centro ou da fundação cultural.”

A carência no campo da formação estimulou Rubim a montar um curso específico na UFBA. Um recente mapeamento coordenado por ele para o Sistema Nacional de Cultura identificou quase 700 cursos – de extensão até pós-graduação –, mas a maioria é o que ele chama de “cursos Walita”, de uma semana no máximo. “Nossa área está infestada de cursos para pessoas botarem dinheiro no bolso”. E conclui: “Na hora que você deixa só o núcleo consistente, sobram no máximo 30 cursos. Pouquíssima coisa.”

O que é produção cultural?

É um termo muito ambíguo, têm vários sentidos. No sentido mais clássico, é tudo que se produz culturalmente, quer dizer, o que a cultura produz. E, no Brasil, particularmente, produção cultural virou sinônimo de um determinado tipo de atividade dentro da cultura, dentro de um âmbito geral de sua organização. A cultura precisa ter elementos de organização, como precisa ter elementos de criação, preservação e fusão. Dentro disso existe a gestão, existem aqueles que são os formuladores das políticas culturais, e também o pessoal de produção. Produção no Brasil virou sinônimo de um momento da cultura, e de um determinado tipo de profissional. É uma coisa singularmente brasileira.

E as diferentes profissões que estão dentro da mesma palavra: produtor criador, produtor executivo?

Há ambigüidade na palavra “produção” quando analisamos áreas culturais diferentes. Se fala de produção em cinema, não é exatamente igual ao produtor em outra área. Não acho que o produtor seja necessariamente um criador. A criação é outro momento do sistema cultural. Os criadores são os cientistas, os artistas, os intelectuais. O produtor não está vinculado a esse

momento da criação, mas ao momento da organização da cultura, ainda que ele possa ser, no momento da organização, uma pessoa criativa, inovadora. Além de executar o projeto, o produtor tem a capacidade de formular, de bolar e de apresentar projetos.

Houve mudança do papel do produtor a partir das leis de incentivo?

No Brasil, existe uma certa hegemonia da figura do produtor e da produção cultural. Ao dialogar com outros países latino-americanos, por exemplo, as pessoas não conseguem entender muito o produtor como ele existe aqui. Inclusive, o termo “produtor” não é muito usado. No Brasil, houve um longo período em que o Estado era responsável pela relação com a cultura, por seu financiamento. Nesse momento, que vai dos anos 30 até talvez o governo Sarney, infelizmente não se desenvolveu o que havia em outros países: a figura do gestor cultural. A pessoa que cuida da organização da cultura. No Brasil, quem assumia a organização da cultura era o filho do político, porque ele gostava de poesia, então virava o gerente, o diretor do centro cultural, da fundação cultural, da secretaria estadual. A relação do Estado com a cultura era absolutamente amadora – no sentido ruim da palavra. Temos um déficit quanto à função do gestor cultural. Quando a lei de incentivo começa no período Sarney, o produtor passa a ter ênfase também no âmbito da organização da cultura. Houve o deslocamento do eixo, por exemplo, das instituições que organizam a cultura para o eixo daquele cara que produz um seminário, um evento. A lógica da lei de incentivo foi tão forte no Brasil que ela levou a uma predominância imensa dessa figura do produtor cultural.

Desse modo, os primeiros cursos que foram criados nas universidades eram de produção cultural, não de gestão cultural. Até hoje, são pouquíssimos os cursos de gestão cultural no Brasil. No governo Collor, quando a Lei Sarney acabou, a lógica do Estado financiador não foi retornada porque o Collor não seguia essas idéias na política e na economia. A lógica da lei de incentivo então se expandiu para estados e municípios. Uma coisa perversa. Mesmo setores de esquerda, quando pensaram como resolver a questão do financiamento da cultura, da produção cultural no Brasil, recorreram à lei de incentivo. Em Salvador, a lei municipal de incentivo à cultura, que se chamava Lei Javier Alfaya, foi proposta pelo vereador do PCdoB que tinha sido presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE). Se o Estado não está intervindo na cultura, a lógica predominante é a lógica da lei de incentivo. Todo mundo começa a pensar a partir dessa lógica. O Estado sempre acha que a relação dele com a cultura é de dirigismo. O próprio pessoal da cultura não acha que o

Estado brasileiro tem que ser responsável e bancar determinadas atividades culturais, coisa que os cientistas do Brasil não têm nenhuma dificuldade de reconhecer. Quer dizer, os cientistas sabem que determinado tipo de pesquisa vai ser financiada pelo Estado ou não será por ninguém. Quem é que vai financiar ciência pura no Brasil? Em torno de 80%, 90% da pesquisa nacional é bancada pelas universidades públicas, portanto, pelo Estado. Os cientistas não têm dificuldade com isso. E não acho que, por isso, eles estão sendo dirigidos, que o Estado é dirigista. Existem os argumentos de que devemos regulamentar as leis de incentivos para que não sejam concentradoras e possam bancar um determinado projeto com os índios da Amazônia ou a cultura popular do Nordeste. Lei de incentivo não foi feita para isso, para bancar a diversidade da cultura brasileira. Não dá para exigir da lei de incentivo a lógica que deveria ser a do Estado. O Estado, sim, pode ter o compromisso com a diversidade.

As leis de incentivo e os editais são um mecanismo imediatista de produção. Como pensar isso a longo prazo? Tem que ser a partir de políticas de Estado?

Estamos navegando com dificuldades de nomenclatura. É bom distinguir as políticas estatais das políticas de Estado. As primeiras são quaisquer políticas feitas pelo Estado, que podem ser políticas de Estado ou de governo, certo? Há um problema grave no Brasil: nós não conseguimos ter, na área da cultura, nenhuma política de Estado que transcenda um determinado governo. Há uma tradição muito forte de instabilidade nas políticas que são levadas a cabo pelo Estado brasileiro: um governante entra e acaba com tudo que o outro fez. O exemplo maior da instabilidade no campo da cultura é o período da implantação do Ministério da Cultura, de 1985 até 1994, já no governo Itamar, foram nove responsáveis pela cultura [*no governo Sarney: José Aparecido de Oliveira, Aluísio Pimenta, Celso Furtado, Hugo Napoleão do Rego Neto e José Aparecido de Oliveira novamente; no governo Collor: Ipojuca Pontes e Sérgio Paulo Rouanet; e no governo Itamar: Antônio Houaiss, José Jerônimo Moscardo de Sousa e Luiz Roberto do Nascimento e Silva*]. É uma loucura. Um ministério novo sendo implantado e essa quantidade de ministros e secretários – porque nesse período há um momento em que deixa de ter ministério e passa a ter Secretaria Nacional de Cultura.

A instabilidade das políticas para a cultura é fortíssima. Como a gente pode superar isso? O governo atual fala muito bem dos Pontos de Cultura, todo mundo é maravilhado com eles. Mas o projeto não tem a capacidade, por exemplo, de virar uma política de Estado. Pode ser que leve a isso. A saúde no Brasil é um dos campos onde existem políticas de Estado bem definidas.

Um presidente entra e não vai acabar com o Sistema Único de Saúde (SUS), certo? Ele pode apoiar menos ou mais, mas o SUS continua. É uma política de Estado. O Sistema Nacional de Cultura, se for bem implantado, tem capacidade para se tornar política de Estado. O Plano Nacional de Cultura também. Mas, pessoalmente, tenho críticas seríssimas ao plano tal qual está formulado hoje. É uma iniciativa do Congresso que prevê que haja um Plano Nacional de Cultura para dez anos. Isso é ótimo, inclusive porque em outros países isso já existe – e não estou falando de países europeus, mas de países latino-americanos. O Plano Nacional de Cultura do Brasil foi construído de forma democrática, foram ouvidos muitos setores da sociedade, foi construído a partir de uma quantidade enorme de reivindicações e demandas. Agora, você não pode fazer um plano que tenha 200 diretrizes, porque assim não dá para dar conta de todas elas em dez anos. Você tem que escolher o que é prioritário. Quando você terminar os dez anos, você pode dizer: “Isso foi resolvido. Vamos para outro patamar”. Mas se você bota 200 diretrizes, contempla todo mundo, não adianta nada, porque em dez anos, você não vai conseguir fazer tudo. Mas ele é fundamental, no sentido de ter política de Estado.

Sobre o aspecto de mercado: às vezes o produtor não está preocupado com o público porque o produto já está pago pelo patrocinador. O que você pensa disso?

Sou muito crítico às leis de incentivo. Não que eu seja contra elas, mas essas leis tomaram lugares que não deveriam tomar. Uma lei de incentivo é uma das maneiras de financiar a cultura, que está dentro de um sistema de um financiamento mais amplo. Sem problemas você aceitar a lei de incentivo nesse sentido. Mas elas se tornaram praticamente a única forma de financiamento existente na cultura brasileira. Em governos como o de Fernando Henrique Cardoso, a lei de incentivo se tornou a política cultural. Olha que deturpação. Quer dizer, aquilo que é uma parte da parte virou o todo. Totalmente equivocado.

A lei de incentivo sozinha é como uma política de privatização, não é?

Qual é o sentido de ter uma lei de incentivo que dá 100% de isenção, se todo dinheiro é público? Conheço lei de incentivo de vários países. Em alguns, em que o índice é de 50%, já acham muito! No Brasil, existe 100%, além das despesas operacionais, quer dizer, é mais de 100%. Não tem sentido. A lei de incentivo, em vez de incentivar a iniciativa privada a investir na cultura, está, na verdade, viciando a iniciativa privada, porque está dando dinheiro público. O poder de decisão sobre o dinheiro público deixa de ser do Estado ou da sociedade e pas-

sa a ser dos departamentos de marketing das empresas. É cruel. Compare, por exemplo, o financiamento do cinema brasileiro e do cinema argentino como parâmetro. O cinema brasileiro é totalmente preso à lógica de lei de incentivo, portanto, ele depende de os produtores do cinema terem o aval das empresas para que aquele filme seja feito. No cinema argentino, você tem um conjunto de taxas, que são cobradas a partir de produtos audiovisuais; essas taxas são reunidas em um fundo e ele é administrado pelo Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (INCAA), que financia o cinema. Há quem diga: “Ah, mas então é dirigismo do Estado argentino”. Não: ele é financiado a partir do INCAA, que faz editais e seleções a partir de pessoas no campo cinematográfico. É algo similar ao que acontece, no Brasil, com a ciência. Quer dizer, o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) financia projetos de pesquisa na área de sociologia. Quem julga os projetos que devem ser financiados? São pares da área de sociologia, não é isso? E não necessariamente isso leva ao dirigismo do Estado, pelo contrário. Ninguém vai dizer que o CNPq tem um papel de dirigismo da ciência do Brasil; seria um exagero. Então, o cinema argentino hoje é muito melhor do que o cinema brasileiro, com algumas exceções. Não estou dizendo que o cinema brasileiro não tenha filmes razoáveis, mas os argentinos têm muito mais liberdade de criação, mais possibilidade de experimentação, não está preso a uma determinada lógica de produção, que é a lógica de as empresas decidirem. É uma diferença radical.

No teatro, temos outro exemplo. É muito melhor, no Brasil, que se faça outra peça de teatro quando acabar a pequena temporada. Por quê? A produção vai ganhar muito mais do que se continuar estendendo a primeira. Como é que pode a predominância de uma lei que vai contra à ideia de fazer crescer públicos culturais no país? É uma tragédia. A cultura começa a desenvolver uma espécie de mercado próprio e não uma economia da cultura na lógica da própria cultura – quer dizer, formação de público, ampliação de consumidores e tudo mais. Há ainda a concentração dos recursos em determinados projetos e o caso das fundações criadas pelas instituições que as financiam. Acabam por carregar grande parte dos recursos. As leis de incentivo, na modalidade brasileira, não têm a capacidade de alavancar recursos da iniciativa privada porque a isenção é de 100%. Isso bloqueia, na verdade, a chegada de recursos. Lá na Bahia, por exemplo, a antiga *Companhia Petroquímica do Nordeste* (Copene) – e atual Braskem – financiava de forma interessante a música e, depois, o teatro. Tinha um prêmio de teatro importante com recursos da própria Copene/Braskem. Nessa época não tinha lei de incentivo. Era dinheiro realmente da empresa que estava sendo investido.

Agora, empresa deixou de aplicar o dinheiro dela, pois tem a possibilidade de recorrer aos benefícios da lei de incentivo.

Outra coisa cruel: as leis de incentivo no Brasil não distinguem uma cultura mais mercantil de uma cultura sem essa capacidade. Se eu tenho a lei de incentivo, por que eu vou, por exemplo, pegar financiamento, empréstimo, para investir na cultura, como se fosse uma relação capitalista? A lei de incentivo, da maneira como está no Brasil, inibe uma economia capitalista da cultura.

Fale sobre a formação de profissionais nas universidades e o mapeamento da UFBA coordenado por você sobre os cursos de cultura.

Na Bahia, em 1996, talvez até encantados por essa lógica – todo mundo paga o ônus de vir em uma determinada época com determinados pensamentos dominantes – criamos um curso de produção cultural, um dos primeiros do país, junto com a Universidade Federal Fluminense. A Universidade Federal da Bahia tem uma tradição cultural grande. Foi criada em 1946 e já nos anos 50 começou a desenvolver uma série de áreas de arte. A primeira escola de dança universitária do Brasil foi lá; uma das primeiras escolas de teatro também. Houve os seminários de música importantíssimos nos anos 50 e 60. Essa tradição se manteve, inclusive, com a criação desse curso de produção cultural, que é uns dos primeiros do Brasil. Depois a universidade se expandiu muito para a área de pós-graduação em cultura. Nesse sentido, a gente cria o Encontro Nacional de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Um encontro muito singular no sentido de juntar pessoas que refletem sobre cultura, independentemente da área de conhecimento. Nesse ano, por exemplo, foram 330 trabalhos apresentados. Estavam participando 61 universidades ou instituições de ensino superior do Brasil e de fora. Temos insistido muito com o ministério em algumas coisas. Logo no início do governo Lula, estive em uma reunião com o Gilberto Gil e o reitor e outras pessoas da universidade, para insistir no fato de que a universidade no Brasil sempre foi uma instituição que teve peso muito grande na cultura brasileira, mas foi deixada de lado. Quando se separou o Ministério da Educação do Ministério da Cultura, em 1985, a gente ficou no seguinte drama: o pessoal do Ministério da Cultura dizia: “Vocês não tem nada a ver com a gente. Pertencem lá à educação”. O pessoal da educação, quando a gente falava em cultura na universidade, dizia: “Isso é coisa do Ministério da Cultura”. As universidades ficaram em um limbo.

Há um déficit de investimento do ministério em relação à formação de pes-

soas para área de cultura. Já falei que não tivemos uma tradição de formação de gestores culturais. Às vezes era um intelectual, um filósofo, que virava gestor cultural. E tinha que se virar para aprender, porque ele não tinha, a princípio, nenhum subsídio, capacidade, formação específica para aquilo. O ministério tem uma dívida com isso. Estive no México para um seminário, há uns anos, e vi que lá eles tinham um programa de formação de gestores culturais. No Brasil, nunca teve isso. Chegamos a elaborar um projeto para fazer um mapeamento da situação da formação e da organização da cultura e, a partir daí, estabelecer uma rede com as principais instituições da área para desenvolver um programa de formação. Não deu certo. O Sistema Nacional de Cultura andou até determinado período. Depois, tudo parou. Agora, voltou a ser reativado. O ministério propôs que se fizesse um mapeamento e um curso-piloto de gestão cultural para que isso fosse incorporado ao sistema. Coordenei o grupo de mapeamento. Outro grupo ficou com a proposta do curso-piloto que foi feito em Salvador. O trabalho se chama *Mapeamento da Formação em Organização Cultural no Brasil*. Esse mapeamento tem limites, claro, não teve um grande financiamento, mas levantamos na internet quase 700 cursos de quase 300 instituições – desde cursos de extensão até doutorado e pós-graduação [disponível em www.organizacaocultural.ufba.br]. Trabalhamos com mais afincos os cursos mais permanentes. Desses 700, seiscentos e tantos eram cursinhos. Costumo brincar que são “cursos Walita” – três dias ou uma semana no máximo. Nossa área está infestada de cursos que são para as pessoas botarem dinheiro no bolso. Nos concentramos mais naqueles cursos que não tinham esse caráter. A gente fazia uma complementação de informações via telefone, para uma pesquisa empírica, porque a gente não tinha recursos para ir aos lugares. Mas, de qualquer maneira, isso é um panorama muito bom.

Como estão esses quase 100 cursos que vocês consideraram mais consistentes?

Não são 100, não. Desses 100, há os cursos de tecnólogos em produção cultural. Na hora que você deixa só o núcleo consistente, sobram no máximo 30 cursos. Pouquíssima coisa. O curso de produção da Federal da Bahia é fortemente carregado na área de comunicação porque foi criado dentro da Faculdade de Comunicação. Eu era diretor da faculdade e a gente criou esse curso porque era o possível naquele momento. A gente não tinha condição de fazer um curso de produção, em termos de material humano. Era um curso que não existia no Brasil. A gente teve que pegar algumas experiências de fora do país e adaptar. Outro que foi criado no mesmo momento foi o da

Federal Fluminense. Apesar de ele também estar vinculado às áreas de comunicação e de artes, era muito mais ligado às artes do que à comunicação. É difícil comparar um e outro. Os dois são cursos de produção, mas muito desiguais. Em 2000, o curso da Bahia passou por uma reforma de currículo. Os alunos e os produtores culturais da cidade foram chamados a discutir o curso. Mas de lá para cá, ele deveria ter tido novas reformulações, no sentido de direcioná-lo mais para o campo da cultura mesmo. Um exemplo concreto: o curso lá tem teoria da comunicação e não tem teoria da cultura. Um absurdo que não tenha. Assim como não havia outras disciplinas, como cultura brasileira, cultura baiana, cultura internacional.

E o aluno acaba ficando especialista em “enquadrar” projeto, não é? Fica com pouca bagagem sobre a relação com equipamento, tecnologia, laboratório, sobre o que é teatro, uma caixa preta, o cinema, as noções básicas.

Sim. O risco desses cursos é que eles se tornem muitos técnicos. Você pode ter o aprendizado de determinadas técnicas, de fazer projetos, de captar recursos, e não ter um embasamento cultural mais consistente. Esse é o risco: gerar um produtor que encare a cultura de forma muito instrumental. Não vejo como um gestor cultural, um produtor cultural que lida com políticas culturais possa não ser totalmente afinado com o campo da cultura. O cara que está totalmente imerso dentro da cultura, com visão crítica, que tem uma base cultural consistente, é que vai ser o bom produtor, o bom gestor, o bom formulador de políticas culturais. Os alunos, às vezes, têm também essa visão meio instrumental. A vantagem do curso de produção de Salvador é que há o programa de pós-graduação junto.

Como estimular uma reflexão crítica mais geral sobre o momento da cultura? Isso estaria na universidade?

Uma reflexão crítica sobre a cultura é um dever da sociedade como um todo, e isso nunca esteve restrito a uma determinada área da sociedade. Algumas áreas tiveram uma participação mais ativa. A sociedade brasileira deveria refletir muito mais sobre a cultura. Hoje se fala muito: “O Brasil está se desenvolvendo, tendo outra relação internacional, se colocando ao mundo de outra maneira”. Qual é a grande discussão brasileira? Quais são as grandes manifestações brasileiras? Quais são as grandes mudanças da cultura brasileira que têm relação com essa mudança que está acontecendo no país? Essas mudanças estão acontecendo, e acho que mesmo a oposição

vai reconhecer isso. Talvez não sejam as mudanças que a gente imaginasse, que a gente quisesse, as mais maravilhosas, mas o Brasil está mudando. Agora, como isso é rebatido no campo da cultura? Como a cultura acompanha isso? O que a cultura está dizendo sobre esse Brasil que está mudando? É uma coisa mais geral da sociedade, mais geral do movimento cultural, dos intelectuais, dos artistas, que têm refletido muito pouco sobre isso. Existe todo um movimento cultural, toda uma dinâmica nova nas periferias das grandes cidades. Ao lado da violência, da falta de segurança, há uma dinâmica econômica, cultural, com os circuitos de cultura. O que isso significa, em termos de cultura brasileira? Qual o impacto disso?

A questão da tecnologia, por exemplo: internet e a revolução das lan houses.

Claro, tudo isso. O que tem se refletido sobre isso? O que nós temos dito sobre isso? Nós, intelectuais, do campo da cultura? E o que a universidade tem dito sobre isso? Em determinados momentos, na história do Brasil, tivemos um grande movimento de reflexão sobre aquela cultura que estava sendo feita. Nos anos 30, tinha uma revista chamada *Boletim de Ariel*, de discussão da cultura, da literatura. Ela tinha 10 mil exemplares de tiragem, com uma repercussão cultural imensa na sociedade. Nos anos 60, nós tínhamos também manifestações culturais riquíssimas em termos de reflexão sobre a cultura. Hoje, você tem uma dispersão cultural imensa da reflexão. Uma coisa é discutir o que o ministério está fazendo, outra é discutir essa coisa mais geral.

Quem é o estudante de produção cultural?

Depende do lugar. No Rio, será mais gente das artes. Na Bahia, de comunicação. Na história da universidade brasileira, em determinados momentos, alguns cursos capturaram as pessoas que eram interessadas em cultura, e em determinado momento, esse curso foi o de direito. Nos anos 50, no curso de direito da Bahia, se você pegar a revista que era editada pelo centro acadêmico, chamada *Ângulos*, vai ver lá coisas de João Ubaldo Ribeiro, de Glauber Rocha, que eram estudantes de direito. Mais recentemente, são os cursos de comunicação que puxam o pessoal de cultura. Uma vez fizemos lá uma pesquisa com o pessoal de jornalismo. Um terço dos alunos queria fazer jornalismo mesmo; um terço não sabia o que queria fazer; e um terço queria fazer cultura, e estavam na comunicação porque não tinha um curso de cultura na universidade. Então, a Faculdade de Comunicação, em Salvador, sempre teve uma tradição de levar muita gente da cultura. Esse é o pessoal que faz produção cultural lá, no nosso curso.

E tem essa coisa dos estágios nas produções culturais.

Tem. Para a Secretaria de Cultura da Bahia, se não fosse o curso de comunicação e o curso de produção cultural, eu não sei de onde eles extrairiam pessoas. A quantidade de alunos e ex-alunos do curso que estão na Secretaria de Cultura do Estado é algo impressionante. Hoje em dia, quem faz o curso está empregado, tem muita gente trabalhando, e muito mais como gestor cultural do que como produtor.

Há um paradoxo entre o não pensar a longo prazo e o pensar em etapas?

Há algum tempo, quando se discutia muito a política, o pessoal do Partido tinha aquela coisa do: “Vamos fazer a Revolução Burguesa, para depois fazer a Revolução Socialista”. Confesso que eu nunca me identifiquei muito com essas etapas. Acho equivocado. Temos uma dificuldade muito grande de ter uma perspectiva de visão mais estratégica. Eu não sou daquelas pessoas que ficam jogando pedra na política o tempo todo porque parece que no Brasil a política é o único lugar onde estão todos os medíocres e corruptos, como se os outros campos fossem uma maravilha. A gente sabe que não é assim, que na política tem pessoas sérias, e gente ruim, como em qualquer campo. Mas uma das coisas que aconteceu com a política brasileira é que a gente perdeu a possibilidade de um pensamento mais estratégico, de pensar o futuro da sociedade mais adiante. Isso é terrível. A gente fica muito preso às pequenas mudanças do presente. A política não tem contribuído para isso, porque ela se tornou uma política muito realista. Do tipo: “Vamos fazer o que é possível fazer, pela correlação de forças que se tem”. E devíamos pensar: “Podemos mudar a correlação de forças para que a gente possa pensar outro tipo de sociedade”.

No passado, as pessoas imaginavam tanto o futuro que desconheciam o presente. Você tinha um aniquilamento do presente por um futuro que deveria vir, que era um futuro maravilhoso, radioso, um futuro totalmente utópico, idealizado. Você fazia uma desconexão total entre o presente. Hoje, você tem uma extensão tão grande do presente, o presente é tão sufocante, que você não consegue ter a capacidade de pensar o futuro, de imaginá-lo. Isso é um drama.

Essa questão do salvacionismo pela cultura? No Rio de Janeiro e em outras partes do Brasil, já existe a expressão “o menino do projeto tal”. No cerne, existe essa ideia de tirar a pessoa do crime. Como você avalia isso?

Existem os discursos sobre a cultura contemporânea e há algumas palavras e expressões mágicas: “centralidade da cultura”, “transversalidade”. É legal? Sim, porque reconhece que a cultura não se fecha em si mesma,

tem articulação com a economia, com a política, com os vários campos sociais. É legal essa saída de um universo isolado. Agora, o perigo dessa passagem é perder a dinâmica própria da cultura: é legal culturalmente, desde que faça inclusão social, desde que produza emprego e renda, desde que salve os caras da violência. O que a cultura institui? A cultura institui valores. Uma coisa é você encarar que tem uma transversalidade, que a cultura tem a ver com tudo isso. Corretíssimo. Para mim, isso é muito positivo. Outra coisa é achar que a cultura tem que resolver o problema da humanidade. Tem que resolver o problema da renda do brasileiro, o problema da violência na sociedade. É uma mitificação total. Você joga sobre o ombro da cultura uma coisa que ela não pode dar conta. São problemas da sociedade como um todo, não é um problema de um setor, de um segmento, atividade, ou profissional. Quer dizer, se não produzir emprego e renda, não é legal? Não é uma coisa positiva? Não é um valor? A cultura tem relação transversal com todas as outras coisas. A cultura não pode ser medida pelas outras áreas. Se a gente não encarar que a cultura tem os seus valores intrínsecos, daqui a pouco o campo da cultura acaba, porque será totalmente subordinado a outras lógicas, que são exteriores a esse campo. A cultura tem sua medida própria.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/2010/08/19/antonio-albino-rubim/>

Cao Guimarães

Artista plástico, cineasta e fotógrafo

**“Gosto da autonomia.
Como um escritor que pega
a caneta, sente o mundo e o
transforma em poema.
A câmera do cinema cada
vez mais é uma caneta.”**

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn
no dia 12 de junho de 2010, em São Paulo.

Cao Guimarães

Cao Guimarães é fotógrafo e cineasta. Busca em si as referências mais infantis para explicar a construção de um olhar para o mundo. Seu avô era um médico apaixonado por fotografia e cinema, mantinha em casa um laboratório de revelação. “Isso me marcou.” Guimarães deixou Belo Horizonte e morou por algum tempo em Londres, onde buscou as tecnologias acessíveis para entrar no audiovisual. “Era um ócio criativo.” Fazia experimentações com super-8 no que gosta de chamar de “cinema de cozinha”.

A arte de Cao Guimarães depende da independência criativa, da busca pela experimentação. “As pessoas estão muito acostumadas a querer ver e comprar o mesmo tipo de coisa, o mesmo produto. Vêm o cinema como um produto qualquer.” Sua obra tem a marca autoral como foco. “A minha narrativa, ou a escritura do filme, nasce no processo de filmagem e se completa na montagem.” Isso se traduz, por exemplo, em planos longos para que o som seja uma camada de percepção até mais importante do que a imagem. “A valorização dessa relação é fundamental.

”Em suas contas recentes, fez seis longas metragens com pouco mais de R\$ 1 milhão, entre eles *O Fim do Sem-Fim* (2001) e *Andarilho* (2007). “É produção pequena, não tem muito dinheiro, mas tem independência e não tem que dar satisfação para ninguém.” Sua última empreitada artística gerou *Ex-isto*, uma adaptação de *Catatau*, do Paulo Leminski. Para Cao, as novas ferramentas têm se revelado oportunas para a experimentação de linguagens. “Posso usar desde câmera fotográfica, de vídeo, de cinema até uma caneta.”

Como o audiovisual cruzou sua trajetória?

Nasci quase dentro de um laboratório de fotografia. Meu avô trabalhava com medicina, mas tinha uma paixão imensa por fotografia e cinema. Morei com ele nos meus primeiros anos de vida, e via aquele universo mágico, da imagem sendo revelada, aquela luz vermelha. Isso me marcou. Havia as imagens que ele fazia nos hospitais; eram os arquivos proibidos do meu avô. Ele não deixava a gente ver de jeito nenhum. E tudo que é proibido já causa um fascínio imediato. Meus primeiros trabalhos foram feitos justamente com esse equipamento herdado do meu avô. E essas imagens proibidas ou perturbantes influenciaram muito meus primeiros trabalhos fotográficos, que eram muito barrocos. Eu sou mineiro, tenho essa coisa naturalmente barroca, como qualquer mineiro. Eram sobreposições e sobreposições de imagem, um pouco excessivas até. Mas aí você vai entrando em contato com a história da arte, com o minimalismo e começa a limpar isso. Vê que uma imagem simples já tem muita força. Comecei a fazer exposições de fotografia, no início. Houve um período,

na época dos cineclubes, que eu estava muito envolvido com cinema. Em Belo Horizonte, havia muito cineclubes e eu era rato desses lugares. Via cinema novo alemão, cinema novo brasileiro, *nouvelle vague*. Via todo dia dois, três filmes. Era maravilhoso esse período de formação. O cinema enquanto arte me revolucionou profundamente. Nisso nasceu o desejo de virar cineasta. Mas virar cineasta em uma cidade igual a Belo Horizonte, nos anos 80, era complicadíssimo. Devia ter apenas uma câmera 35 milímetros na cidade, de uns padres da PUC, que era difícil de pegar (*risos*). Então, comecei a trabalhar muito com fotografia. Depois, passei um período em Londres, onde tive acesso a equipamento super-8 barato, era fácil de comprar. Comprava rolinho de super-8 na esquina. Eu tinha uma profissão maravilhosa: era casado com a artista plástica Rivane Neuenschwander e ela era bolsista. Foi a melhor profissão que tive na vida: cuidava da minha esposa. Nesse período, experimentei uma espécie de ócio criativo em casa, naquele frio, meio exilado, e filmando esse cotidiano, a trivialidade cotidiana. Começaram a pintar os primeiros filminhos, porque eu comprava o super-8 e, junto, vinham uns cartuchos de três minutos, com um envelopinho para você mandar para a Kodak pelo correio; uma semana depois eles mandavam de volta revelado. Era como se eu fizesse uma carta para mim mesmo toda semana. Filmava uma luz que passava de manhã, até de tarde, no azulejo, ou uma semente que caía dentro da privada, essas coisas de ordem trivial. E aí comecei a fazer uns trabalhos, que eu denominava de “cinema de cozinha”, porque era literalmente isso, esse acesso, uma coisa muito barata. Comprei o projetor de super-8. Revelava, eu mesmo telecinava para vídeo, na cozinha da minha casa. Às vezes, fazia projeção para os amigos. Esse processo da feitura influencia o meu trabalho até hoje. Meus longas continuam sendo feitos de uma forma muito de cozinha, muito autônoma, artesanal.

O que é ser vídeo-artista?

Não sei. Essa palavra é muito estranha, vídeo-artista. Porque o vídeo é uma das ferramentas que eu tenho para fazer arte. Posso usar desde a câmera fotográfica, a câmera de vídeo, a câmera de cinema, ou uma caneta. Ou seja, o vídeo é uma das ferramentas apenas. Obviamente é uma ferramenta importantíssima hoje, porque cada vez mais facilita o processo de produção para quem quer produzir de uma forma autônoma, independente. O vídeo democratizou o acesso ao audiovisual, à produção de imagem. Nos anos 70, 80, quando o vídeo começou a surgir, se encontravam desde artistas plásticos trabalhando com essa ferramenta, até cineastas mais experimentais, como Godard. Nos anos 80, houve quase uma estigmatização do vídeo-artista. Artistas de vídeo

trabalhavam mais com vídeos direcionados a televisão, a videoclipes. Na minha vida, o vídeo entrou como uma possibilidade de fazer cinema. E em um momento em que tive muito contato com o universo das artes plásticas, em Londres – acesso a museus, grandes exposições. As artes plásticas assimilaram o vídeo. A história do cinema é bastante peculiar nesse sentido, porque o cinema começou com a noção de espacialidade muito presente. Um evento cinematográfico, nos primórdios do cinema, era algo no qual existia essa ideia do espaço presente. Você tinha uma sala de cinema em que o projetor ficava no meio, aquele estranho objeto emitindo luzes, formando imagem, o público muitas vezes observava mais o projetor do que o que estava acontecendo na tela. A ideia de temporalidade no cinema não existia muito bem, porque quem montava os filmes era o próprio exibidor. E o que aconteceu foi que, nos primórdios da dita narrativa cinematográfica, com David Griffith e os cinemas americano e russo, começou-se a pensar mais na temporalidade fílmica, na temporalidade narrativa. Escondeu-se o projetor, escureceu-se a sala, começou a se criar uma narrativa. Começava aí esse processo de imersão em outra realidade: a que estava na tela. Hoje, o que é que acontece com as videoinstalações, com os museus? O audiovisual volta a ter que pensar necessariamente a questão espacial, não só a temporal. Hoje em dia, você tem imagem em todos os lugares: no celular, em um projetor; você vai colocar no museu a imagem em um rodapé, ou no teto, ou projetar nas pessoas. Há milhões de possibilidades. Isso é muito interessante, porque ganha-se outra dimensão, que é a tátil, quase. Então, passa-se para além do sentido audiovisual, do sentido da audição e da visão. Você quase pode tocar a imagem.

Os artistas dos anos 70 ou os vídeo-artistas dos anos 80 que faziam coisas mais próximas do seu trabalho eram acessíveis? Influenciaram o seu trabalho?

Não. Isso quase nunca aparecia em Belo Horizonte na época. Eram coisas muito pontuais, que não eram tão divulgadas. Eu fui formado, como disse, mais por uma escola de cineastas autorais, de manifestação cinematográfica clássica. Eu vim a ter contato com isso depois, já trabalhando com artes plásticas. E isso no mundo inteiro. A gente experimentando, Steinbeck com super-8 fazendo vários filmes do cotidiano dele, ou Jonas Mekas fazendo um cinema mais de guerrilha, digamos. Sempre gostei dessa autonomia, dessa independência, como o escritor que pega uma caneta e sai por aí, sentindo o mundo, a realidade, transformando aquilo em poema, conto ou romance. O cinema tem também essa possibilidade. A

câmera cada vez mais se torna uma caneta, uma coisa que anda com você e vai construindo histórias, ou manifestações que são completamente independentes de uma estrutura industrial de produção.

Conte sobre o seu processo de trabalho. Como fazer um longa sem utilizar as leis de fomento?

Eu fiz seis longas. O último é *Ex-isto* [2010], uma adaptação do *Catatau*, do Paulo Leminski. Somando os seis não dá o orçamento de um longa barato no Brasil. Meu produtor fez a conta: é algo como R\$ 1,1 milhão o que a gente já gastou em seis longas. É o tal cinema de cozinha. Eu filmo, edito, fotografo, dirijo, dirijo o carro da produção. É uma equipe reduzida, de quatro, cinco pessoas, geralmente. O cinema tem uma forte impregnação do teatro, da literatura, desde o seu início. É uma arte que ainda está engatinhando, ainda está de fralda. No início do cinema, quem foram os produtores cinematográficos? Gente da literatura e do teatro, basicamente, que impregnou demais a arte cinematográfica com a palavra e o aspecto dramático. Durante a história do cinema, houve várias tentativas de buscar outra essência. Algo mais elementar, imagem e som, audiovisual. Com a palavra sendo uma das possibilidades sonoras, não a principal. O cinema é muito impregnado o tempo inteiro pela palavra e pela atuação do teatro. No meu caso, como sou uma pessoa da imagem, formado no laboratório do meu avô, tinha que encontrar alguém do som e encontrei O Grivo há 20 anos. A gente já fez seis longas juntos, mais de 20 vídeos e curtas. Os dois de O Grivo – Marcos Moreira, o Canarinho, e Nelson Soares –, foram muito importantes para mim, porque fazem um complemento para o meu trabalho. Precisava de alguém que trabalhasse o som, porque eu trabalhava a imagem. Essa colaboração foi fundamental para me sentir livre. Você precisa de parceiros para uma identificação realmente artística. Eles me ensinaram muita coisa, de como a imagem dialoga com o som, o valor do silêncio em uma obra. Eles são de formação cageana, de John Cage, têm toda uma teoria musical, da ideia do som, da música, de qualquer tipo de som, inclusive o silêncio. Esse diálogo mais forte entre imagem e som é muito presente nos meus filmes. Então, isso é uma evolução muito grande para o meu filme *Andarilho* [2007], por exemplo. Comecei a fazer planos muito longos para que o som fosse realmente uma camada às vezes mais importante do que a imagem, para que eles entrassem com uma camada mais narrativa do que a imagem. A valorização dessa relação imagem e som é fundamental.

E sobre os seus processos?

O processo é o que me interessa no cinema. Geralmente, meus filmes, meus longas, não têm uma forma pré-concebida, nunca têm roteiro. Agora, eu fiz essa adaptação do *Catatau* com o ator João Miguel fazendo o papel do René Descartes, que é um filósofo que o Leminski imagina vindo para o Brasil com o holandês Maurício de Nassau. Foi engraçado, porque o João Miguel falou: “Pô! O que eu vou fazer? Não tem roteiro”. Eu disse: “João, relaxa. O que você é? Um filósofo. O que um filósofo faz? Pensa. Você só precisa pensar; eu vou filmar o seu pensamento, vou filmar você pensando”. Esse processo de filmagem é muito importante para mim. A minha narrativa, ou a escritura do filme, nasce no processo de filmagem e se completa na montagem. Tenho dificuldade de lidar com roteiro porque é palavra. Não consigo imaginar um filme, gosto de me embrenhar na realidade do processo fílmico. Começo a escrever um roteiro, vai virando literatura, e não é literatura; o roteiro é um guia. O processo realmente acontece é nesse embate, nesse encontro que você se propõe com uma realidade qualquer, desde um eremita no caso de *A Alma do Osso* [2004] até o *Andarilho* [2007], que é um trabalho que eu fiz sobre o andarilho de estrada. Até chegar nesse filme agora, que se chama *Ex-isto*, que é a adaptação que mencionei. Esse processo é muito relacionado ao acaso, à contingência. É produção pequena, não tem muito dinheiro, mas tem independência e não tem que prestar satisfação a ninguém.

R\$ 1,1 milhão é pouco para seis longas. Mas também é muito para outras coisas. Como fomentar uma produção experimental?

Cada produção foi de uma forma completamente diferente. Houve filmes que não me custaram quase nada, como *Rua de Mão Dupla* [2002], que foi um convite da Bienal de 2002. Eles me deram R\$ 20 mil ou R\$ 30 mil. Foi um filme muito barato, que eu não filmei, quem filmou foram os próprios personagens. *O Andarilho* foi o filme mais caro, R\$ 500 mil ou R\$ 600 mil, mas aí já com um dinheiro para finalização e distribuição em sala de cinema. É isso que custa caro: passar para 35 milímetros – e que hoje acho que nem precisa mais. É fundamental pensar em como exibir, como mostrar o seu filme, e isso custa caro. Existem exigências de uma boa sala, de um som *dolby surround* 5.1, ainda mais trabalhando com O Grivo. Esse acabamento custa caro, mais até do que o próprio fazer. A única possibilidade de fomentar esse tipo de produção seria uma coisa pública realmente. Um apoio para esse tipo de cinema, porque é muito difícil convencer empresários ou diretores de marketing que estão pensando muito mais em um ator global. É uma coisa meio mesquinha,

mas existe. O problema é de fundo educacional. As pessoas estão muito acostumadas a querer ver e comprar o mesmo tipo de coisa, o mesmo produto, ver o cinema enquanto um produto qualquer. Você vai em uma feira, em um festival, ou mercado de cinema, em Cannes, em Veneza, e fica impressionado porque tudo é setorizado. A obra de arte tem que ser aberta e o espectador é um cúmplice e um co-autor da obra. Você precisa fazer obras abertas para o público, para ele se sentir participante daquilo. Não se pode fechar a obra, começar a ver um filme e já saber como vai terminar. Você vai lá para ter aquele mesmo gozo, aquele mesmo prazer, aquela mesma risada o tempo inteiro. É um problema de educação, de difundir mais a obra de arte enquanto uma experiência transcendental, e não uma mesmice repetitiva que vicia, que não acrescenta em nada. É a mesma coisa que rege a televisão ou a publicidade. Não sei se existem essas formas de fomento, não entendo muito disso. Como eu te disse, na maioria dos meus filmes eu pego a câmera, vou e faço. Os longas que custaram alguma coisa foram muito baratos. E são longas que não rodaram muito as salas de cinemas, mas foram para os festivais de Cannes, Veneza, Sundance, Locarno, Roterdã. Todos os principais festivais do mundo. Isso é uma projeção do país, da sua cultura, no mundo. E foram para museus importantes também. Tenho trabalhos pequenos, como o *Quarta-Feira de Cinzas* [2006], que foi comprado pela Tate Modern, ficou um ano exposto lá, onde a visitação é de 8 milhões de pessoas por ano. Qual filme meu eu imaginaria sendo visto por 8 milhões de pessoas? É difícil. Quer dizer, esse mercado da arte também é muito complexo. Isso também é o que me dá sustento de vida, sobrevivência: o mercado da arte, de galeria, vender esses trabalhos para essas instituições artísticas, que, de certa forma, você pode questionar, mas que preservam a memória da cultura e põem para um público maior ver. Agora, se eu tivesse que mostrar arte e ainda pensar nas questões de fomento, eu pararia de fazer arte. Por isso que eu quase não consigo lançar meus longas, porque eu não penso, eu quero já fazer outro, entendeu? O prazer é esse.

Como você desenha uma ideia? Tanto para dentro, quer dizer, para falar com o ator, quanto para fora, para captar o recurso?

As pessoas falavam que eu fazia documentário, apesar de eu questionar isso. Tudo bem, talvez fosse documentário, mas é um documentário em que existe muita ficção. Como é que você escreve um projeto de documentário com ficção? O momento da ficção é justamente ao escrever o projeto. Eu exerço a ficção no projeto. Em *Andarilho*, que eu tive que escrever para o programa Filme em Minas, um fomento de cinema em Minas Gerais, criei

três personagens fictícios. Tinha um motorista de ônibus – inspirado em um episódio que alguém me contou – que trombou com um carro, matou todo mundo, o cara ficou puto e saiu andando. Quer dizer, você faz três contos, três historinhas com pessoas, que, na verdade, não existem; você nunca vai filmá-las. Mas para convencer o diabo da banca, você tem que criar, tem que escrever alguma coisa. Então, é uma elucubração conceitual e ficcional interessante, um exercício. Mas é chato porque tem um formato, tem que ser claro. Não é literatura, mas quase. Não tenho a menor paciência, prefiro sair, filmar e fazer um filme. Por que é que você escolhe fazer um filme sobre isso ou aquilo? As coisas te estimulam ou não a criar. Como eu justifico? A arte não serve para nada; isso é o bom da arte. O bacana da arte é a esfera da inutilidade no sistema capitalista. Garrafa térmica serve para manter o café quente. Agora, a arte não serve para nada; a obra acontece. A obra tem que passar por mim para chegar ao outro, ao público; o público é que é o co-autor. Meu filme é diferente para cada uma das pessoas. Em Minas Gerais, não tem uma indústria de cinema, de começar como terceiro assistente de câmera, passar para segundo, primeiro. Para mim, isso não tem muito a ver com o fazer artístico. Fazer artístico é uma coisa que acontece, você tem necessidade ou não de se expressar. Por isso é perigoso. O audiovisual cada vez mais se liberta disso, ainda bem. Todo mundo hoje tem um computador, um laptop, uma câmera, um celular com câmera. Basta começar a fazer. E isso cada vez mais vai estar presente nas escolas, nos processos. Não é mais tão caro você fomentar criação por meio do audiovisual. É muito barato.

Luiz Carlos Barreto nos disse neste projeto que o cinema marginal era muito uma busca estética. E o cinema novo queria se comunicar com o público. O maestro John Neschling falou aqui também que precisamos ensinar à criança o silêncio, a apreciação, a contemplação, a disponibilidade, a arte. A questão seria essa: ensinar a estar disponível para enxergar o estranho?

Exatamente. É desaprender. A escola tem que estar aí para você desaprender. Quantos cineastas saíram de escola de cinema? Pouquíssimos. Todo mundo quer ser cineasta. Eu tendo, geralmente, a ir na contramão disso. Meus filmes são lentos, quase feitos para dormir, porque arte também é isso, é canção de ninar. Não tem problema você fazer um filme para as pessoas dormirem. Essa coisa do cinema marginal, de um certo narcisismo do artista, é normal. O ego do artista realmente é explosivo, grande. Em qualquer pessoa. Mas o artista aflora um pouco nessas coi-

sas, de querer realmente comunicar. Por isso que confunde um pouco essa coisa do ego, do narcisismo, porque ele quer fazer do jeito que imaginou. E é bom que seja assim, sem concessão. Gosto de artista que não abre concessão. Arte não é uma coisa para ser usada, para fazer política, ou para comunicar tal ideologia.

Com todo o seu trabalho de estrada, como você vê a Caravana Farkas?

Acho ótimo. É simplesmente um grupo de cineastas que viajou pelo Brasil com um aspecto antropológico bem interessante de busca, de mescla, de descobrir uma identidade nacional. É fundamental esse tipo de coisa. Não conheço muito as obras, e também tão pouco me interessam, mas o processo, a forma do fazer, é muito interessante. Eu, quando voltei de Londres, fiz uma espécie de Caravanas Farkas. Foi fascinante reencontrar o Brasil por meio de um longa metragem chamado *O Fim do Sem Fim* [2001, dirigido por Cao Guimarães, Lucas Bambozzi e Beto Magalhães]. Eu viajei por dez estados brasileiros procurando profissões em extinção. Estava há três anos fora e reencontrar o país em sua profundidade, no sertão, no Nordeste, no interior de Minas, foi maravilhoso. Foi um encontro com o povo brasileiro. Esses fluxos são interessantíssimos.

Um bom programador cultural tem que viajar, conhecer as coisas, para programar. É possível fazer algum investimento ou criar alguma estrutura para programação cultural, para o pensamento sobre a programação?

Acho que sim. Conheço muita gente que fica o dia inteiro na internet, procurando determinado filme. Em Minas, tem muito isso: menina nova que quer saber de cinema nas Filipinas, o que está acontecendo por lá, interessada em novidades, em outras formas do fazer artístico. Não é uma coisa tão cara assim. Com internet hoje, você baixa qualquer filme, não precisa ir para as Filipinas para ver um filme de lá. Você baixa um filme do Lav Diaz [*cineasta filipino*], reúne os amigos, mostra esse filme. Existem várias iniciativas que são dessa ordem, que custam pouquíssimo ou não custam nada. Agora, como fomentar isso? Eu não sei. Eu não sei sobre essa parte de mexer com dinheiro de governo. Mas eu acho que é possível e não tão caro. Igual a música, hoje em dia, você tem acesso a videoteca, cinemateca virtual. A questão é achar as pessoas certas, que têm uma abertura maior do que aqueles programadores, que vão colocar o que sempre está na mídia, o que vai dar mais público, que tem aquela atriz ou aquele ator bonitinho. Isso é perigoso, isso embota muito.

E a crítica?

A crítica é importantíssima, porque é a esfera da interlocução do artista. Quando a crítica é boa, o crítico é um interlocutor fundamental com o artista. Quando o artista faz uma obra, não faz para si, mas para o outro. Ele quer que essa obra se multiplique. Quando o crítico é bom, ele costuma dissecar – como na medicina, em uma aula de anatomia – um corpo de uma forma interessante, criando outro. Descobri coisas em filmes meus que eu nunca tinha pensado e foram críticos que falaram. Críticas às vezes até feitas pelo público comum, de sala de cinema. É muito importante essa interação do autor da obra com o público, porque aí você vê que realmente essa coisa que você fez não é sua, veio de algum lugar, e você nem imaginava que era daquele jeito. É muito importante que tanto o artista, quanto o crítico e o público não fechem a obra para que tenha milhões de leituras diferentes. Qualquer arte não está solta no mundo, mas dentro de uma história, a história da arte, do cinema. E o crítico tem essa noção, vai colocar essa obra para dialogar com uma história, com uma tradição. Diferente do curador, que é de outra esfera. Ele é um pouco agregador, às vezes costuma sobrepor a importância dele com a dos artistas, o que é muito perigoso. Muitos curadores escolhem os artistas, ou as obras, para ilustrar o texto dele. O crítico é mais generoso com o artista porque vai dialogar realmente com a obra.

É perigoso quando a realidade se mistura demais com a arte, quando a arte tenta se fundamentar na realidade?

Não. A arte boa é essa que se mistura com a realidade. A *nouvelle vague* é isso. Na França, o cinema estava muito distante da realidade. Eles queriam aproximar a arte cinematográfica da realidade, mesclá-las. No documentário, o substrato do documentário é a realidade. O problema é esse *approach* de como lidar com ela. Exige-se respeito, exige-se um olhar. Se eu imaginar a realidade enquanto um lago, tenho três formas de lidar. Uma é você sentar em um barranco e ficar contemplando esse lago; você assume uma postura contemplativa com relação à realidade em que você vai filtrar os estímulos através dos seus. Uma segunda forma é você pegar uma pedra e atirá-la no lago. Essa pedra, enquanto conceito, proposição, ideia, vai fazer com que a água se reverbere, vai desorganizar a realidade. Por exemplo, em *Rua de Mão Dupla*, eu peço às pessoas que não se conhecem para trocar de casa durante 24 horas e disso sai uma experiência, um filme. Ou seja, há uma ideia, que é uma pedra que eu joga em uma realidade dada, um conceito que vai desorganizar essa superfície, essa água, e vai criar uma obra a partir disso. Uma terceira forma é

você se jogar no lago, você se lançar no lago, que são os trabalhos mais imersivos, de você viver como eremita um tempo, como no *Andarilho*. Você tem várias formas de se relacionar com a realidade. Essa coisa do documentário, da realidade, é muito delicada. Você está lidando com gente, ou até com pedra. Tudo exige uma forma de aproximação. Porque alguém vai se abrir com você – ou não. Por que alguém resolve doar sua vida, sua experiência, aquele momento da sua vida, para sua câmera? É um mistério, não existe fórmula. É um exercício que você adquire com a experiência.

Para fechar: fale de um cineasta brasileiro que te influenciou.

Mário Peixoto, em *Limite* [1931]. Quando eu vi esse filme, fiquei realmente passado. Ele me deslocou para outro código de percepção e de possibilidade da arte cinematográfica. Ele tem todo um tipo de fazer cinematográfico que parece muito comigo. Assim como outros autores não-brasileiros – Andrei Tarkovski, Michelangelo Antonioni, que são mais sensoriais; ou a fotografia do Edgar Brasil em *Limite*, a construção do silêncio. Só tem uma frase no filme, que é: “Você sabia que ela é morfética?” (*risos*). É um filme muito marcante, quase um filme mudo. É um autor fundamental para mim.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/cao-guimaraes/>

Carlos Dowling

Produtor de cinema. Presidente da Ass. Brasileira de Documentaristas - Seção Paraíba

“Espero mais espaços híbridos para experimentações e novos formatos do audiovisual. As linguagens vão se aproximar das inovações tecnológicas.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 26 de junho de 2010, em São Paulo.

Carlos Dowling

Carlos Dowling é jornalista formado pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), diretor, produtor e roteirista de cinema, com pós-graduação em roteiro de cinema e televisão pela Escuela Superior de Artes y Espectáculos (TAI) de Madrid, Espanha. É presidente da Associação Brasileira de Documentaristas – Seção da Paraíba (ABD-PB) e membro do Pontão de Cultura Rede Nordeste Audiovisual (RNA).

Dowling vive o mundo dos produtores independentes. Integra um dos milhares de projetos apoiados pelo programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura. Começou em 2006 com o Ponto de Cultura Urbe Audiovisual e aumentou para o modelo atual do Pontão de Cultura. Mantém um cineclubes com sessões semanais, apoia realizadores associados fornecendo equipamentos e ministra cursos de audiovisual. “Investimos recursos nas três frentes: formação, difusão e auxílio à produção independente.”

Ele elogia o conceito do apoio governamental aos Pontos de Cultura, mas critica problemas na aplicação dos recursos. “É um processo em construção que às vezes tarda.” No *front* do trabalho, a Rede Nordeste Audiovisual cataloga e recupera as produções em curta-metragens. O material é distribuído para cineclubes e para entidades que organizam eventos sem fins comerciais. “Começa com *Aruanda*, que é um filme seminal que influencia o cinema novo, e termina com as produções feitas com câmeras fotográficas subaquáticas nos anos 2000.”

Na Associação Brasileira de Documentaristas, você faz a relação com o cenário nacional e com o Nordeste. Como a ABD articula os produtores independentes?

Em tempo de existência, a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) faz a articulação de mais longa data entre os produtores independentes. Apesar de o nome da entidade conter documentaristas, ela engloba os curta-metragistas e, de maneira geral, os produtores independentes do audiovisual. Atualmente, a associação está presente nos 26 estados e no Distrito Federal. O grande exemplo dessa articulação nacional é o DocTV [*Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, criado em 2003*]. É um modelo no qual as seções estaduais da ABD participam nos processos de seleção e de acompanhamento. É um exemplo bem sucedido de como essa rede nacional pode ser uma das linhas principais de ação. Neste caso, articulando a parceria com a TV Cultura de São Paulo e com a TV Brasil. Com a abertura de novos canais de TV e com a digitalização do sinal – nos níveis municipal, estadual e na rede pública de televisão – surge uma demanda natural também e é como estabelecer esta

relação dos produtores de conteúdo independente audiovisual com estas redes de televisão. É uma linha muito importante. E mais do que insistir em um mercado que, historicamente no caso da Paraíba, não tem muita resposta, é preciso investir na formação destes novos campos de trabalho.

Com essa bagagem, a regional Paraíba da ABD pleiteou e conseguiu um Ponto de Cultura. Qual é a proposta do Urbe Audiovisual?

O Ponto de Cultura Urbe Audiovisual surgiu no primeiro edital do programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura. Foi um momento muito importante para estruturar uma sustentação das ações associativas – no nosso caso, a ABD – Seção Paraíba. O Ponto de Cultura foi um mecanismo para estruturar articulações do audiovisual e políticas culturais dentro da associação. Porque não havia uma estrutura organizacional, apesar de ter esse desejo em diferentes gerações dos produtores culturais e dos realizadores do audiovisual da Paraíba. A partir de 2005, portanto, tivemos uma perspectiva de planejamento para os próximos dois anos do Ponto de Cultura. Investimos recursos nas três frentes: formação do audiovisual, difusão do audiovisual e auxílio à produção independente. Foi muito importante a iniciativa governamental de fazer esse diálogo, essa relação com a sociedade civil ao adotar planos e modelos de políticas públicas culturais.

Em 2005 e em 2006, fizemos uma série de oficinas no Ponto de Cultura Urbe Audiovisual. Temos o cineclube que se chama *Tintin por Tintin* e que já existia antes do Ponto de Cultura. É uma de nossas ações mais efetivas. Semanalmente, transformamos um teatro em um cineclube. Fazemos sessões semanais e lançamos novos filmes e curtas-metragens paraibanos ou de estados próximos todos os meses – normalmente com a presença dos realizadores, seguidos de debate e festa. O cineclube fica em uma região da cidade mais afastada, na parte do centro histórico, e o acesso não é tão bom. É difícil garantir uma presença constante. Temos uma média de 15 a 20 pessoas por sessão, o que dificulta o processo de formação de público. Nos lançamentos, conseguimos uma boa média de ocupação, cerca de 100 pessoas. Além disso, temos uma ilha de edição e alguns equipamentos que servem de apoio aos projetos dos associados e dos realizadores independentes. Esse é basicamente o modelo de trabalho que a gente vem fazendo.

Começamos o trabalho entre 2005 e 2006 mas, por problemas do próprio programa Cultura Viva, estamos até agora esperando a última parcela do que foram os dois anos de trabalho. Devia ter acabado em 2007, estamos em 2010. Fazemos parte desse primeiro grupo que fez o convênio dos Pontos de

Cultura. Há uma série de problemas de gestão. Aliás, é interessante ter essa consciência: a figura do boi de piranha não é benevolente. São modelos novos. Eles abrem perspectivas de inovações na área da gestão e os resultados serão obtidos, mas, por outro lado, os procedimentos não são muito claros. É um processo em construção que às vezes tarda. O programa Cultura Viva possui um conceito muito bom, porém. Na prática, têm problemas de aplicação.

Conte um pouco mais da experiência do Ponto de Cultura, o conceito dele e o que vocês vivenciaram na prática.

Na Paraíba, já tínhamos alguma experiência na relação com o poder público para financiamento de projetos por meio das leis de incentivo e da própria lei municipal. Havia experiência com prestação de contas. Ainda assim, notamos um problema muito sério de não conseguir um canal de comunicação efetivo com o Ministério da Cultura e com os gestores do programa, que estavam nos financiando. Era uma equipe diminuta em relação à demanda de trabalho. Não tenho os dados precisos desse começo, mas eram centenas de Pontos de Cultura e o grupo de gestão era de umas 15 pessoas em Brasília. E muitos ainda terceirizados, o que ocasionava uma série de problemas no encaminhamento dos recursos. Como falei, o projeto do Ponto de Cultura Urbe Audiovisual ainda aguarda a terceira parcela, porque estão analisando as prestações de contas. Nós atrasamos para mandar, mas eles também não possuem equipe que responda em tempo hábil. O conceito dos Pontos de Cultura é fantástico, formidável. Agora, imagine uma comunidade quilombola em Alagoas que não tem experiência com contadores e com prestação de contas. Imagine um lugar que não possui nenhuma agência bancária. Como se estabelecem os contatos e os modelos de gestão? Poderia ter tido um tempo de capacitação antes de lançar o programa Cultura Viva. Na verdade, acho que houve uma aposta de lançar o projeto com essa série de problemas e de impedimentos. Uma aposta no resultado. E eles são muitos bons. Mas há problemas. Um Ponto de Cultura em Catolé do Rocha, no alto sertão paraibano, ficou mais de dois anos sem receber uma das parcelas. É o ponto Sertão Cultural, do professor Pedro Nunes, membro do Departamento de Comunicação da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Imagine então uma comunidade que antes do programa Cultura Viva não tinha perspectiva muito clara e organizada do que seriam essas ações de formação e difusão cultural. A partir do momento em que há promessa, cria-se uma sensação, depois vem uma situação de desconforto que precisa ser corrigida.

O próprio governo federal está encontrando mecanismos para resolver isso. Talvez a municipalização e a estadualização de novos Pontos de Cultura. Mas não é simples também. Se por um lado, o fato de se descentralizar aproxima potencialmente os gestores com os produtores culturais, a prática traz uma série de problemas políticos locais, que acabam influenciando a condução. É um modelo cuja solução ainda não está clara. Acho interessante comentar uma possível solução que vejo. Foi justamente um processo que começou entre 2007, quando conseguimos estabelecer um Pontão de Cultura que chamamos Rede Nordestina de Audiovisual. A riqueza do programa Cultura Viva é trabalhar a lógica de descentralizar e constituir células culturais, que iriam naturalmente se organizar em rede. Mas, na prática, essa articulação acontecia muito pontualmente, de maneira não-contínua. Então, surgiu o conceito dos Pontões de Cultura que, basicamente, seria a articulação entre os diversos Pontos de Cultura. Preparamos o projeto Pontão Cultural Rede Nordestina Audiovisual em 2007, quando foi aberto o edital do governo federal. Queríamos fazer essa articulação dos pontos na região Nordeste. E logo vimos que era interessante não fecharmos apenas nos Pontos de Cultura, inclusive porque o conceito do programa previa crescimento. Trabalhamos, portanto, com os Pontos de Cultura, com as ABDs, os núcleos de produção digital e coletivos de produção audiovisual de maneira geral. O governo federal deve ter aprendido com a série de problemas na gestão dos primeiros convênios do programa, porque o modelo dos Pontões de Cultura já foi diferente. Não são parcelas de financiamentos. Quando aprovado o projeto, o dinheiro entra de uma única vez. Facilitou e acabou esse problema de atrasos no repasse. Tem sido uma experiência muito rica.

Como é o trabalho do Pontão de Cultura Rede Nordestina Audiovisual?

A meta é fazer um espaço de articulação, interlocução e intercâmbio de processos e procedimentos. Inclusive, de modelos de gestão. São três linhas de ação. Uma é catalogar e fazer um levantamento histórico das filmografias. Começamos pela Paraíba. Fizemos a catalogação e o levantamento desde os anos 60 até as produções atuais em curta-metragem. Estamos verificando hoje a qualidade das produções, mas vamos fazer a restauração e completar a digitalização do material. Depois da catalogação, vamos oferecer essas produções em boxes de DVD, que serão distribuídos para Pontos de Cultura e cineclubes. Não é para comercialização nesse primeiro momento, é para subsidiar eventos de difusão sem fins comerciais. Além dessa distribuição física, também preparamos um portal da Rede Nordestina Audiovisual [www.rna.org.br], utilizando a lógica das novas tecnologias.

É uma plataforma?

Sim. Foi feita com um parceiro superimportante, que é o Laboratório de Aplicações de Vídeo Digital (Lavid), do Departamento de Informática da UFPB. É um laboratório que está na vanguarda dos estudos do vídeo digital. Dentro desse projeto do Pontão, pagamos as bolsas de desenvolvimentos para equipes de estudantes. Eles fazem o desenvolvimento e o acompanhamento desse portal. A plataforma é para compartilhamento de conteúdo audiovisual. Inicialmente para curta-metragem. A diferença é que não é só para visualização no próprio browser. Como é uma comunidade de produtores de conteúdo, que trabalha também a difusão em cineclubes e em eventos, desenvolvemos opções para upload e para download com qualidade. Pelo menos com qualidade de DVD. Estamos experimentando os novos formatos de alta definição, alguns *codecs* para disponibilizar o vídeo em qualidade. O portal também pensa em futuros espaços, como a televisão. Temos uma nova quantidade de canais de TV digital, mas também as comunitárias e a rede pública. Há uma demanda enorme de conteúdo. Do outro lado, existe uma série de produtores que precisam escoar suas obras. O portal também se prepara para isso, uma coisa a médio prazo. Precisamos pensar em como fazer essa comunicação, como mostrar esse catálogo das produções do estado e do Nordeste para essa rede de canais de TV. A ideia é um canal de acesso a essas obras com os seus respectivos produtores.

Como pensar o caminho dos independentes fora do eixo comercial? Como é o caminho do download e do acesso gratuito? Como vocês trabalham com os direitos autorais nesse processo?

O portal, que é a nossa linha de ação e de distribuição virtual do conteúdo, teve quase um ano de preparação e de desenvolvimento. E um dos pontos de discussão foi o modelo de licenciamento. Pensamos que é mais interessante delegar aos próprios produtores de conteúdo a decisão sobre como vão disponibilizar suas obras. Ao fazer o cadastro no portal para inserir um vídeo, surgem as opções de licenciamento. Temos quatro modelos de licença Creative Commons, com algumas variações para os usos não-comerciais e para obras derivadas. Ainda existe outra opção: “Não opto por nenhuma licença específica”. Fazendo isso, o produtor quer dizer que está usando a atual Lei dos Direitos Autorais, com uma série de restrições e decorrências. Hoje em dia, vivemos a primeira vez em que se delega ao artista, ao detentor dos direitos, a opção de decidir como ele vai licenciar sua obra.

É possível adotar o modelo da licença aberta para documentários?

Acredito que sim. Isso precisa ser instigado e promovido, ainda mais quando a gente fala de recursos públicos no financiamento de cultura. No portal da Rede Nordeste Audiovisual, quando decidimos delegar aos autores o tipo de licenciamento, foi a primeira possibilidade de criação de obras derivadas. É uma discussão sobre como vai funcionar o modelo de projetos do terceiro setor com recursos públicos, como vamos trabalhar com a ideia de propriedade intelectual em uma realidade em que grande parte dos produtos são imateriais. O próprio conceito de propriedade está diluído no conceito da imaterialidade. Acreditamos, portanto, que é importante não obrigar um tipo de modelo, mas, sim, provocar e lançar essas várias opções. Agora, o ativismo da linguagem aberta é importante para nós. O portal é todo feito em *open source*, em código aberto, com a lógica do compartilhamento. Essa experiência pode ser replicada por outras redes semelhantes ou que possam ser formadas. No caso específico do documentário, vivemos um momento rico e enigmático. Ainda não há um modelo claro, mas é uma fase muito instigante para experimentar modelos e formatos. Eles podem não estar dando respostas, mas levantam hipóteses.

Como pensam os realizadores e os membros da ABD em relação ao licenciamento da produção pública?

Há uma simpatia grande por parte dos próprios realizadores pelo trabalho de levar e de catalogar essa filmografia. Essa caixa com nove DVDs, que constitui a produção paraibana em curta-metragem, começa com *Aruanda [1959, dirigido por Linduarte de Noronha]*, que é um filme seminal, que influencia o cinema novo, e termina com as produções feitas com câmeras fotográficas subaquáticas nos anos 2000. Esse movimento de organização do conteúdo é muito bem recebido. De Linduarte de Noronha e Vladimir Carvalho, que disponibilizaram contentes os seus curtas, até a novíssima geração que está começando a fazer vídeo e filme agora. Estamos em uma fase, que, depois dessa simpatia inicial, a pergunta é: “Tá bom, mas como eu faço para comprar isso?”. E eu digo: “Não sei”. Linduarte e Vladimir liberaram porque era para fins não-comerciais. São 58 curtas nessa última tiragem. Como estabelecer uma remuneração para esses realizadores em caso de venda? Não sei. Além dessa distribuição física, a gente vai distribuir esses DVDs, grande parte deles no portal. Não temos o acesso aos direitos de algumas obras antigas e não temos como simplesmente disponibilizar e escolher o tipo de licenciamento. Isso é coisa de cada autor. Mas é uma discussão que está em processo.

A filmografia de curtas paraibanos tem 58 obras desde 1959, pouco mais de um curta por ano. Houve um aumento da produção com as novas tecnologias?

Sim. Fizemos uma catalogação por décadas. Nos anos 60, 70, 80 e 90, temos um DVD para cada década. Nos anos 2000, temos três DVDs. E por uma série de explicações. Uma delas é o acesso às matrizes mais antigas e sua conversão. Havia telecines com qualidade mínima e houve perdas grandes. Estamos fazendo uma segunda caixa agora. Cada estado nordestino vai ter um DVD com uma seleção. Serão duas horas de curta-metragem historicamente relevante. Está sendo feito em parceria com cada ABD estadual e outras organizações. Imagine a dificuldade de acesso nos vários lugares. Na Paraíba, por exemplo, onde o trabalho está sediado, temos mais acesso. O Núcleo de Documentação Cinematográfica (Nudoc) da UFPB possui um acervo de filmes em super-8, 16 e 35 milímetros, com quase nenhum processo acentuado de deterioração. Mas na grande parte desse trabalho não há um telecine bom. Muitos nem possuem. A baixa média da produção de curtas por ano tem a ver com a dificuldade de acesso ao conteúdo produzido, especialmente nos anos 60 e 70. Nos anos 80, começou a melhorar, foi o início de novos processos de captação em vídeo. Há muitos formatos. Com o U-Matic e alguns outros, é difícil ter qualidade. Muita coisa mofou. Nos anos 90, isso melhorou, porque é mais recente também. O contato com os realizadores é mais próximo e fácil. Cresceu exponencialmente a catalogação. Por outro lado, reforçou a importância fazer o trabalho de restauro e de levantamento para conhecer as produções feitas nas décadas passadas.

TV digital também é uma questão para os independentes. O professor Guido Lemos, da UFPB, sempre fala que ainda é uma questão em aberto e que se não for pensada logo será dominada. Será outro espaço fechado. O que você pensa disso?

Eu concordo. Há duas linhas importantes quando se fala na TV digital. Uma é a alta resolução de vídeo, ou seja, vai aumentar a quantidade de linhas e de pixels que a gente vê. A outra é a interatividade, que é uma incógnita ainda. No meu entendimento, fica muito claro que o papel da rede pública de televisão é estabelecer esses novos padrões de uso da interatividade na TV digital. A lógica das TVs comerciais – e aqui me baseio em reflexões do Guido Lemos – é a seguinte: se é necessário interatividade em quatro sinais diferentes, então a empresa precisa quadruplicar seu investimento; e, *a priori*, esse modelo de comercialização dará o mesmo retorno financeiro. Como justificar

o aumento do investimento para diminuição do lucro? Dentro da lógica das televisões comerciais, a interatividade é isso. Como o perfil da rede pública de televisão possui outras especificidades e interesses, penso que ela é o espaço para pensar na interatividade como forma de potencializar a televisão como instrumento de utilidade pública. É uma rede de perspectivas que se abre. E na parte da estética também, da narrativa audiovisual. Eu chamo de “dramaturgia estendida”, porque estou trabalhando com roteiro interativo. É muito bacana. O outro termo é “hiperdramaturgia”. A ideia da interação já está no conceito básico do drama desde Aristóteles. Agora, tecnicamente, temos como fazer o espectador deixar de ter uma atitude espectral passiva. Pode ter uma relação. Dentro da interatividade, o que mais me encanta é a abertura do canal de retorno da TV digital. E isso para além de colocar “sim” ou “não” – o que você decide há décadas já pelo telefone. É abrir um canal de retorno para o espectador mandar conteúdo, mesmo que de maneira amadora em casa, mas é uma perspectiva muito rica. No ponto em que estamos, isso ainda não é possível de ser testado na TV digital. Precisamos estimular que haja o mínimo de aporte financeiro para criar canais de experimentação ou de desenvolvimento. Assim e com sorte, a TV digital pode se transformar em uma outra TV, não apenas a TV analógica que conhecemos, com os mesmos vícios, mas com uma tela maior, mais linhas e mais brilho. O grande desafio agora é esse.

Qual é o público prioritário do portal? A ideia é ser um espaço de troca de realizadores, prioritariamente?

O primeiro perfil da comunidade de usuários é o dos realizadores. Mas já tem ampliação com a rede de cineclubes. O programa Cine Mais Cultura está criando uma rede de cineclubes grande no país. Na região Nordeste, os cineclubes interessados podem ter acesso a essas curtas que estão sendo produzidos em cada um dos estados. Podem fazer os downloads e organizar as sessões. Mas também precisamos discutir como ampliar os perfis de público. Uma das vertentes é com a rede pública de ensino, pensar o audiovisual como instrumento pedagógico. Precisamos aprofundar a questão do modelo de classificação do material, de indexação, das tags e dos metadados. E, sobretudo, como os professores podem utilizar esse repositório audiovisual como instrumento da pedagogia. Um novo perfil de usuários: professores, alunos e alunas da rede pública de ensino. Mas acho que precisamos de um freio também. Não dá para ampliar demais, porque pode perder o foco. A ideia não é fazer um YouTube público em software livre, mas trabalhar o conceito de comunidade, da reunião de um grupo de usuários que interagem e que tenham o mínimo de afinidades.

Houve uma grande onda de super-8 nos anos 70, que unia João Pessoa, Recife e Natal. Redes naturais continuam existindo nessas cidades, ou estão sendo reconstruídas?

Fizemos esse levantamento do conteúdo do super-8, principalmente do final dos anos 70 e ao longo dos 80. Há algumas obras muito interessantes, que têm essa relação entre Pernambuco e Paraíba, especialmente na obra de Jomard Muniz de Britto. Ele foi professor na UFPB e depois foi morar em Recife. Ele possui uma série de curtas muito importantes dessa época, que faz essa correlação e essa articulação entre Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. O fato de Recife ter seu centro de produção mais consolidado é visível. É fácil identificar essas redes de criação natural e há referências na bibliografia desse contato também com Rio Grande do Norte. Fazendo uma referência ao que falei sobre o trabalho do Pontão de Cultura, fizemos em abril o 1º Encontro da Rede Nordestina de Audiovisual, em João Pessoa. Foi uma média de cinco representantes por estado para conhecer o projeto. É o começo de uma articulação da produção de conteúdo colaborativo e compartilhado.

Uma experiência que está em desenvolvimento é o projeto do XPTA.Lab, um edital de inovações tecnológicas proposto pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura em parceria com a Sociedade Amigos da Cinemateca. Nós, por meio do Laboratório de Aplicações de Vídeo Digital (Lavid), da UFPB, entramos com um projeto. Conseguimos articular nove estados – dois da região Norte e sete da região Nordeste. Basicamente, cada estado parceiro vai produzir um programa-piloto de televisão que trabalha com interatividade. É a relação de programadores de informática com os roteiristas que está sendo uma coisa muito rica. Essa junção da expertise das ciências exatas com as ciências humanas no caso da expressão artística eu acho muito rica. Estamos estabelecendo essa rede regional de produção de conteúdo compartilhado. Faremos uma demonstração dos protótipos de 11 programas em uma feira de inovação tecnológica, em que vão ser apresentados os resultados dos quatro projetos que foram agraciados no XPTA.Lab.

Em tempos de novas tecnologias e insurgentes formas de artes, parece ainda existir uma timidez brasileira em lidar com uma produção esteticamente menos dependente de padrões. Os jogos eletrônicos estão aí como exemplo. Isso existe por falta de recurso ou é simples timidez?

O problema não é a falta de recurso, não. É mais a falta de criar espaços híbridos, de olhar com mais tenacidade para essas novas formas de expressão. Quando surgiu o cinema, ele era analisado pela alta cultura como uma arte

menor, porque era uma coisa de *vaudeville*, de circo. Demorou para o próprio cinema – e logo depois o que veio a ser chamado de linguagem audiovisual – ser reconhecido como arte culta. Pensar assim é uma postura equivocada, que não leva em conta o fluxo dinâmico dos processos expressivos, a rapidez que as linguagens incorporam as inovações tecnológicas e como se dá essa relação. Eu, pessoalmente, tenho um interesse grande em trabalhar com os videogames, com a interatividade. Esse projeto do XPTA.Lab trabalha interatividade e teledramaturgia, tem uma composição narrativa inspirada nos videogames, nas múltiplas possibilidades dos jogos eletrônicos. Noto uma tendência, mas espero que tenhamos mais espaços híbridos para experimentações de linguagens e de formatos. Precisamos estimular e ajudar isso a se fortalecer e a se ampliar. Penso que as linguagens vão se aproximar das inovações tecnológicas.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/carlos-dowling/>

Danilo Miranda

Diretor regional do SESC-SP

“Mário de Andrade foi o primeiro grande gestor cultural do país. Criou parques infantis, aliando cultura e esporte – o fundamento do SESC até hoje”.

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron no dia 30 de junho de 2010, em São Paulo.

Danilo Miranda

Danilo Miranda é diretor geral do Serviço Social do Comércio São Paulo (Sesc-SP) desde os anos 80. É dele a responsabilidade de administrar uma equipe de seis mil pessoas nas cerca de 30 unidades do estado e um orçamento que ultrapassa R\$ 300 milhões por ano. O Sesc integra o Sistema S junto a 10 entidades de direito privado, que sobrevivem custeadas por contribuições sociais recolhidas atualmente pela Receita Federal.

O Sesc hoje é uma dos grandes focos de produção e fomento à cultura. Seu conceito de bem-estar, aliando atividades culturais ao esporte, é a base do trabalho das unidades. Danilo Miranda reconhece uma inspiração nas ações do próprio escritor modernista Mário de Andrade. “Ele criou os parques infantis, aliando a atividade cultural propriamente dita – biblioteca, teatro – à questão física, esportiva, com piscina e com quadra. Isso é o que fundamenta a nossa proposta no Sesc até hoje”.

Danilo é formado em filosofia e ciências sociais e fez especializações na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, na Fundação Getúlio Vargas e no Management Development Institute, de Lausanne, na Suíça. Como administrador da cultura, explica: “Se você mais acerta do que erra, provavelmente a instituição acaba ganhando uma projeção, um resultado positivo. O segredo é saber trabalhar com as tensões permanentemente, porque acredito que a tensão gera energia”.

Como você começou a trabalhar com cultura?

Entrei no Sesc em 1968, como orientador social, que era um cargo que lidava com várias temáticas e questões, entre elas a cultural. Tenho uma formação muito aberta, genérica e ligada às humanidades e às artes. Do primário à faculdade, fui ligado ao mundo da cultura. Arte, cinema, espetáculos em geral, leitura e música sempre fizeram parte do meu universo pessoal, familiar, matéria fundamental de consumo diário. Fui aluno de padres jesuítas, que são reconhecidos pela formação intensa e rigorosa que propõem. Era leitura, muito estudo e reflexão. Aprendi a pensar desde pequeno, a ter muita variedade de informação à volta. Sobretudo, a ter conhecimento dos clássicos, tanto do ponto de vista das humanidades quanto das artes – os clássicos da literatura universal, os grandes nomes da literatura grega, latina, que para a civilização ocidental são fundamentais. Mais tarde, tive contato com os clássicos da música, da literatura mais moderna. Na adolescência e no início da fase adulta, a cultura brasileira entrou de maneira muito intensa, sobretudo a literatura e o cinema, e também as artes visuais. Ao entrar no Sesc, percebi que conseguiria conciliar meus interesses em uma instituição que valorizava isso. Nos anos 60

e 70, a arte brasileira teve um significado muito importante, com uma proposta contundente frente à realidade do país. A música popular do período tinha a ver com uma atitude de rebeldia, de protesto. Entrei no Sesc para realizar de alguma forma aquilo que eu imaginava para o meu futuro profissional. Vi que poderia realizar um trabalho mais contundente e profundo, utilizando toda essa informação, esse conhecimento e esse tipo de interesse.

Como foi essa virada institucional do Sesc nos anos 70?

O Sesc sempre foi, desde sua origem, ligado ao bem-estar social. Entendia essa questão de uma maneira abrangente e completa. É uma instituição criada no decorrer dos anos 40 do século passado, visando, sobretudo, atender a categoria profissional dos trabalhadores da área do comércio e serviços. Esse era o objetivo, da mesma forma que o do Sesi era atender os trabalhadores da indústria. Em um programa de bem-estar social você tem uma amplitude vasta de ações, desde questões ligadas à saúde e educação básica até lazer, esporte e cultura. A partir de uma visão estratégica interessante que evoluiu e se desenvolveu, o Sesc foi optando por um conceito abrangente. Isso tem a ver um pouco com o que defendo hoje como política governamental para a educação e para a cultura. A minha tese é mais ou menos a seguinte: se você atacar completamente um plano de educação e cultura para população, você capacita essa população a evoluir. E não apenas nessas áreas, como também em saúde, transporte e habitação. Ou seja, a buscar suas soluções em todos os demais campos, coisa que não acontece se você atender apenas aos aspectos sociais. Por isso, defendo a cultura no sentido amplo, para além da arte e do espetáculo. Citando diretamente uma questão básica do país hoje: o Bolsa Família. É importantíssimo, mas a não terá a menor condição de atender a necessidade da população no médio e longo prazo se não vier acompanhada de um processo de educação e de cultura. A cultura tem a ver com a educação permanente, que não é só a escolar, mas a educação do dia-a-dia.

Quando foi secretário de Cultura de São Paulo, o modernista Mário de Andrade montou os parques infantis que juntavam teatro e piscina. Isso tem a ver com os equipamentos contemporâneos do Sesc, criados nos anos 70 e 80. Isso combina?

Tem tudo a ver. O Mário de Andrade realmente foi um proponente fundamental. Eu o considero o grande patrono da cultura brasileira. Ele esteve presente na Semana de 22, juntamente com Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e uma série de figuras importantes. Foi um evento basilar que marcou

a inauguração da cultura autóctone, da cultura verdadeiramente brasileira. Além de artista, escritor e pensador, Mário de Andrade é proponente e o primeiro grande gestor cultural desse país. Trabalhando no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, ele cria esses parques infantis, aliando a atividade cultural propriamente dita – biblioteca, teatro, enfim, uma ação cultural significativa – à questão física, esportiva, com piscina e com quadra. Isso é o que fundamenta a nossa proposta no Sesc até hoje. Às vezes, estrangeiros visitam as nossas unidades e se espantam um pouco, dizendo: “Vocês têm esporte aqui, além de atividade cultural?”. Na realidade, temos um interesse no público que vai fazer uma ou outra coisa. E muita gente vai para as duas. Por quê? Porque nós somos uma instituição voltada para o bem-estar social. Hoje, é o que chamamos de qualidade de vida e educação permanente.

De onde vem e o que é essa ideia do animador cultural?

Como eu falei, entrei no Sesc em um quadro chamado orientador social. Era uma figura que não existia no mercado. O recrutamento na época era feito por um anúnciozinho de jornal que dizia: “Pessoas com algum tipo de experiência, que tenham uma formação razoável, boa comunicação e sejam interessadas em assuntos do campo social e cultural”. Não se exigia nenhuma qualificação específica. A seleção pela qual passei naquele período – e pela qual passam até hoje todos os que entram no Sesc – é um processo de verificação do potencial, da capacidade de crescimento e de desenvolvimento do indivíduo. Naquela época, o orientador social ia trabalhar no interior, lidando com atividades esportivas e culturais, mobilizando a população. Aquele profissional evoluiu para o animador cultural. É o indivíduo que estimula a população e a sociedade a desenvolver o seu interesse no campo cultural. Não é necessariamente um professor de literatura ou um professor de cinema. Não é um cara que vai lá ensinar, dar aula. É a pessoa que vai estimulá-lo ao pensamento, à reflexão, ao debate, e assim por diante; essa é a ideia da animação. Isso tem a ver com uma proposta dos anos 50 e 60 que revolucionou um pouco a ação cultural na França. Mais importante do que os eventos ou a programação cultural propriamente dita é você oferecer uma proposta permanente de reflexão, em torno daquilo que as pessoas têm à disposição. Abro um parêntese importante aqui em relação a todo nosso país. Tivemos um desempenho econômico extraordinário ultimamente ao crescer, desenvolver e melhorar a vida das pessoas, tanto nas classes C e D, quanto em outras categorias. As pessoas têm acesso ao que não tinham antes. No entanto, o desenvolvimento econômico esvaziado do desenvolvimento cultural é escola

de fascismo. A frase não é minha, mas acho fundamental. E explico melhor. Se você tem uma sociedade na qual as pessoas têm acesso em grande escala aos bens materiais, mas sem uma proposta de reflexão sobre problemas sociais, diferenças de classe e questões culturais e comportamentais, você forma uma sociedade absolutamente rejeitadora da diferença. É uma sociedade que impede a entrada do forasteiro. E isso se observa em alguns lugares. A cultura é fundamental para transformar a sociedade brasileira e a ajudá-la a evoluir, não apenas do ponto de vista econômico, mas também educacional e culturalmente. Isso é indispensável. A história daquela moça [*Geisy Arruda*] que foi hostilizada em uma universidade, por causa da roupa que estava vestindo, é absolutamente sintomática para mim. E isso aconteceu em que lugar? Na cidade “mais evoluída” e progressista do país.

Como pensar em cultura nos países em desenvolvimento? Quando uma instituição enorme como o Sesc São Paulo vai fazer seu planejamento, em que vocês pensam? O que é preciso mudar na cultura?

Essa é uma questão bastante ampla, porque traz elementos e considerações de ordem mundial, de ordem globalizada. Estive agora na cidade de Hong Kong e percebi dois movimentos muito interessantes por lá. De um lado, uma presença exacerbada de uma sociedade do consumo. Não quero fazer considerações tiradas apenas de observações de alguns dias, mas Hong Kong me dá a impressão de ser um imenso shopping center, uma cidade regida pelo consumo. Hong Kong é uma China ainda ocidentalizada, aquela que está saindo do controle europeu, inglês e passando para o controle chinês. Do outro lado, percebo claramente um esforço descomunal para se ter uma presença forte da cultura: novos museus, modernos, superavançados, com tecnologia de primeira linha. Para nós, pensar no Brasil significa projetar essa realidade – e São Paulo é um pouco representativa disso. A cidade é cada vez mais um centro onde questões ligadas a todo tipo de serviços estão presentes, seja no campo da área financeira, da área comercial, mas também no campo da cultura ou no campo da saúde. São Paulo avança muito na linha dessa prestação de serviços para o país inteiro, para América Latina e para o mundo. Nós do Sesc, que estamos planejando o futuro da instituição, temos que pensar permanentemente no crescimento da cidade, do estado e do país. Na nossa visão estratégica, precisamos acompanhar essa expansão, por exemplo, colocando mais equipamentos à disposição da população. Isso está acontecendo na cidade de São Paulo: cinco novas unidades estão planejadas para os próximos três ou quatro anos. Uma delas, o Sesc Belenzinho, passa por uma reforma para

se tornar um equipamento fantástico, maior que a unidade Pompéia, com três teatros e uma piscina gigante. Temos mais quatro unidades sendo construídas em São Paulo: duas mais avançadas (Santo Amaro e Bom Retiro) e duas que deverão se desenvolver (Avenida Paulista e 24 de Maio). Ainda temos planos imediatos para a Grande São Paulo, em Osasco e Guarulhos, e para o interior. Do ponto de vista conceitual, nós percebemos que a ampliação do conhecimento e a educação permanente estão mais presentes no interesse da população, sobretudo nos mais jovens. Ampliamos as nossas mídias, aumentando nossa presença na rede, na televisão, editando materiais sonoro, visual e impresso, enfim, desenvolvendo um trabalho que possa atingir cada vez um número maior de pessoas. Sabemos que nossa ação tem um caráter essencial para a população. Nós não lidamos com o supérfluo, com a cereja do bolo, que é o que se pensava da cultura antes. Ela tem importância política, econômica e social.

Como é o planejamento para a construção de uma nova unidade?

Primeiramente, nós temos uma opção a ser assumida, que é a localização pura e simples. Depois têm as questões geográficas, de acesso, de facilitação e de necessidade. Vou dar um exemplo. Até pouco tempo, nós não tínhamos nenhuma grande unidade na zona leste de São Paulo. Havia uma em Itaquera, que nós chamamos de unidade campestre, um equipamento mais direcionado para utilização de fim de semana, como temos também na zona sul, em Interlagos. Não é um equipamento que participa do dia-a-dia da vida urbana. Isso clamava por uma solução há algum tempo. Quando nós optamos por montar a unidade do Belenzinho, ocupamos um espaço tão amplo e tão grande – é a antiga fábrica das Indústrias Santistas –, que nós resolvemos levar para lá a nossa sede. A administração do Sesc está na zona leste. Então, a primeira questão ao se montar um novo equipamento é essa, a necessidade. A segunda é: o que fazer nesse espaço? Aí vale a experiência acumulada. Como já temos uma série de equipamentos colocados à disposição, sabemos quais são aqueles que funcionam melhor, os mais adequados, quais são os modelos. Hoje em dia, estamos chegando em uma concepção de equipamentos mais flexíveis, nos quais você não opta por uma ocupação permanente. Por exemplo, um espaço para atividades cênicas, como haverá no Belenzinho. Além de um teatro permanente normal, com palco italiano (palco e plateia), você vai ter um espaço que poderá ser ocupado de maneira diversa. Poderá ser utilizado para uma exposição, para uma atividade de música, de dança ou de teatro.

Vamos evoluindo, avançando. Existem determinados tipos de equipamentos, que, no passado, nós não dávamos tanta atenção; hoje, damos mais. Outro equipamento importante, por exemplo, são os nossos telecentros, ou internet livre, que é a concepção que nós temos do trabalho ligado à rede. Oferecemos em todas as nossas unidades um número de terminais à população, sem custo nenhum e visando sobretudo facilitar a vida das pessoas para que tenham acesso à rede e aprendam a utilizar melhor as novas tecnologias. Trata-se de uma espécie de telecentro, mas com uma programação e uma proposta, com uma ação de monitores permanentes. Há uma evolução natural. Por exemplo, você pode planejar alguma coisa agora e, no decorrer dos próximos anos, perceber que uma outra realidade surgiu; então será preciso adaptar sua ação. Nosso projeto tem dinamismo, o que às vezes cria muitos problemas para os arquitetos e construtores. Para nós, a arquitetura não é apenas a criação de um lugar, é programa, precisa ser propositora. A arquitetura tem que entrar como sócia, como parceira da instituição na realização de um projeto. Ela tem que atuar de uma forma que vá além da simples criação do espaço.

No Brasil, como deveria ser pensada a formação dos profissionais da cultura, tanto do gestor quanto do técnico? Como é a formação de pessoal dentro do Sesc?

Em relação à formação, que eu considero necessária, acho que há uma questão educacional geral, no Brasil, que resulta em uma desvinculação, uma separação, entre o que é oferecido e o que é exigido no mercado. Isso vale para a área cultural e para muitas outras áreas, portanto, existe uma necessidade premente de analisar todo campo educacional brasileiro, voltado às necessidades reais. Tenho visto muita experiência interessante nesse campo, e em todos os níveis, seja na administração, na gestão ou na produção, como também no nível operacional. Sobre nossa experiência, há muito tempo temos uma perspectiva da formação do nosso pessoal. Existe um permanente processo de preparação e desenvolvimento dos nossos quadros para que gestão, coordenação e criação estejam sempre contempladas e desenvolvidas. Mais do que isso, pretendemos oferecer dentro da nossa instituição, aqui em São Paulo, uma proposta de formação de gestores para aprender a lidar com essa realidade. Já iniciamos alguns entendimentos com o próprio Ministério da Cultura. Estamos muito interessados em desenvolver também uma formação de interesse do próprio Sesc, aberto à comunidade, para que possamos ter pessoas que desenvolvam o nosso modo e a nossa maneira de lidar com a questão cultural.

Qual é o modo do Sesc lidar com a cultura?

Noto que existe um entendimento público – até em administrações públicas no âmbito federal – de que a cultura é, sobretudo, vinculada ao mundo das artes e dos espetáculos. Quando muito, está ligada também à memória imaterial e ao patrimônio histórico, que devem ser preservados. São coisas fundamentais para nossa realidade, mas é pouco. Cultura é muito mais. Para mim, a grande questão a ser colocada na mesa, de fato, é a discussão a respeito da centralidade da cultura. Alguém vai dizer: “Mas a saúde também é central, assim como a educação regular ou a justiça”. Tudo bem, mas a cultura tem uma centralidade própria. Tudo que é desenvolvido pelo ser humano, pela mente e pelo engenho humano, seja na criação artística, seja na criação material pura e simples, é cultura. Este é o conceito antropológico fundamental. Não quero dizer que o ministro da Cultura deva ser o ministro mais forte e que ele tenha que decidir tudo. O que eu estou falando é que o ministro da Cultura tem que estar presente na reflexão sobre todos os demais temas que dizem respeito à população, inclusive – isso é quase uma heresia – as questões de ordem econômica. Com toda sinceridade. Quando você discute economia, você está mexendo em valores, está mexendo na cabeça das pessoas. Por exemplo, o lidar com a questão inflacionária, criar uma cultura antiinflacionária no país. Esse tema diz respeito a algo mais do que cuida o ministro ou o Ministério da Fazenda. O pessoal da economia tem a ver com o assunto, mas é preciso entender que a cultura também tem a ver. Isso diz respeito a planos habitacionais, ao controle ambiental, à convivência humana; tem a ver com tudo. Claro, o mundo das artes talvez seja o *crème de la crème* da cultura, o mais refinado, sofisticado e importante. Mas, ao falar de formação, de educação permanente, não me refiro à educação escolar – falo da educação que está antes, durante e depois da escola. Deve haver um casamento de tal ordem entre o Ministério da Cultura, Ministério da Educação e Ministério da Saúde de modo a centralizar e entender tudo isso de maneira absolutamente orgânica e adequada, independentemente de quem seja o gestor máximo. Não é simplesmente uma junção de pedacinhos de poder. É preciso uma gestão articulada. Imagino como Jack Lang, o grande ministro da Cultura no tempo de François Mitterrand [1981-1995], juntava tudo isso. De fato, ele era uma espécie de “primeiro-ministro da Cultura”. Para dar um exemplo simples, se os setores da saúde, da educação ou da justiça pretendiam fazer alguma mudança que mexesse em valores culturais, o ministro da Cultura estava presente na mesa para decidir, juntamente com os ministros das outras pastas. A França desenvolveu, naque-

la época, um programa de bibliotecas, se eu não me engano, em presídios e hospitais, locais de responsabilidade da saúde e da justiça. O ministro da Cultura estava lá, decidindo junto. É um papel que vai além da questão puramente do seu trabalho, no seu ministério.

Que novos desafios são colocados para as instituições culturais com o surgimento da internet?

Hoje em dia, as mídias colocam à disposição de todo mundo, a qualquer momento, toda a informação adequada, necessária e importante. Até há um certo exagero em algumas áreas, um excesso de bombardeamento em cima das pessoas. Isso acaba desvirtuando, desconcentrando ou impedindo que a pessoa tenha um momento de reflexão mais profundo a respeito da realidade. Enfim, essas áreas que lidam com as novas tecnologias têm um papel absolutamente indispensável não apenas como detentoras dessa tecnologia, mas precisam ser comprometidas com o conteúdo que as mídias transmitem. Muitas vezes tem-se a impressão de que não há compromisso nenhum com o conteúdo que passa dentro delas. E esse comprometimento de conteúdo e forma de mídia deve ser pautado pelo interesse público, por um caráter educativo, por uma visão de Estado. Creio que falta uma visão um pouco mais completa e mais ampla de tudo isso. No Sesc, temos um parque tecnológico bastante avançado, não apenas por capricho, ou porque queremos ser modernos, mas porque eleva a nossa possibilidade de atuar. Quando surgiram os sites, nós logo criamos o nosso, bem precário, sem muita sofisticação. Hoje, temos um portal bastante avançado e com perspectivas de evolução cada vez maiores. Claro que o hardware é importante, e evolui a cada dia, mas o que interessa é o software, o que você põe lá dentro, o que você diz. Então, você tem que trabalhar como instituição. O que preside isso é o interesse público, caráter educativo, a busca da excelência. Essas são as linhas de trabalho: o respeito a todas as tendências, respeito ao ser humano, a valorização do outro, a construção de uma sociedade solidária e a difusão da cultura da paz. Para resumir, a construção de uma sociedade melhor. O Sesc cumpre uma missão institucional importante, porque atua no país inteiro; e, em São Paulo, temos mais responsabilidades, pois é o estado que dispõe de mais recursos, tecnologia e insumos.

Como é o cotidiano da atuação do Sesc São Paulo na área cultural? Existe uma gerência central? Como funciona a programação das unidades?

A cultura nunca funciona de maneira linear. É uma área que tem como característica ser flexível, fluida e com as mais variadas opiniões e manifestações.

Portanto, o nosso processo também não é linear, possui variações. Temos várias maneiras de iniciar uma ação, desde uma proposta que vem de fora, até projetos nascidos dentro do Sesc. Nesses dois extremos você encontra nuances. Dependendo do tipo de linguagem, existem mais ofertas de fora, que são recebidas e aceitas, não realizadas ou aprovadas. No campo das artes cênicas, por exemplo, a maioria das propostas vem de fora, de produtores variados. O Sesc aceita e realiza. Fazemos edital? Não. Edital faz quem dispõe de uma verba relativamente reduzida. As unidades têm verba reduzida, mas o Sesc inteiro possui um volume de recursos maior do que outras instituições. Não quero dizer que nós estamos nadando em dinheiro, não se trata disso. Realizamos um projeto de caráter complementar. Explico: muitas empresas realizam projetos culturais paralelamente à sua atividade essencial – seja ela bancária, fabricação de carro –, e utilizando recursos próprios e benefícios de leis de incentivo. Não é o nosso caso. A ação cultural é a essência da nossa instituição. Para simplificar, é como se fosse o nosso carro, o nosso banco, a nossa operação financeira. Nós estamos cumprindo uma missão institucional, educativa, pública, logo somos diferentes de outras instituições. Na hora de escolher o parceiro de um projeto, pegamos toda a oferta colocada à nossa disposição e fazemos opções livremente, escolhendo esse ou aquele. Agora, grande parte de nossas atividades nos campos da música e das artes visuais surgem de propostas internas que são colocadas em discussão internamente e, depois, realizadas. Acho importante dizer uma coisa em relação ao nosso processo administrativo, que vale um pouco para a administração em geral. Antigamente se falava que gerenciar era administrar conflitos. Nessa expressão tem uma verdade que permanece até hoje. Você está lidando com tensões permanentemente. Ao fazer uma opção, diante de qualquer fato, você está diante de um conflito, no sentido de ter duas ou mais opções possíveis, e de ser obrigado a escolher uma. Isso está muito presente em uma instituição como a nossa: entre o que vem de fora e o que vem de dentro, o que é antigo, o que é novo, o que é centralizado e o que é descentralizado. Enfim, um permanente processo de decisão baseado em insumos conflitantes, no qual é preciso optar por um. Se você mais acerta do que erra, provavelmente a instituição acaba ganhando uma projeção, um resultado positivo. Se acontece o contrário, alguma coisa vai acontecer ali na frente. O segredo é saber trabalhar com essas tensões permanentemente, porque acredito que a tensão gera energia.

Caso você fosse uma pessoa que estivesse iniciando a carreira e quisesse ser animador cultural, que tipo de formação buscaria?

Em primeiro lugar, buscaria a maior quantidade de informação sobre o que está acontecendo à minha volta, em todos os níveis. Hoje eu não me

considero mais uma pessoa tão atualizada, porque, de quando comecei para cá, o nível de exigência se tornou praticamente incontrolável. Agora, para se ter um conhecimento efetivo do que está acontecendo à sua volta, você precisa ter mil antenas à disposição. Antigamente, arte visual era quadro na parede; hoje em dia, se falar isso, rirão na sua cara. Talvez o grande segredo hoje seja “googlar” certo, ou seja, saber onde buscar a informação correta. O que sugiro é, sobretudo, ter a mente aberta e considerar a cultura como algo a problematizar, e não a resolver. O Edgar Morin fala sobre isso com muita clareza: a cultura que não problematiza não é cultura. Esse problematizar ao qual me refiro é provocar reflexão muito mais do que trazer o assunto resolvido, achar que as soluções e as respostas definitivas estão à disposição. Não existe mais resposta definitiva praticamente para nada.

Existe salvação pela cultura?

Claro. Aliás, só existe salvação pela cultura. Sem nenhuma conotação religiosa ou política – que eu abomino –, somente a cultura salva de fato. Eu estou falando de informação, de conhecimento, de valorização da inteligência como a capacidade fundamental do ser humano. O que nos diferencia dos demais seres vivos? É a nossa capacidade de refletir, de ter cultura, no sentido mais amplo possível do termo. Não apenas no sentido de informação, mas no de elaborar, criar, desenvolver, refletir, avançar, entender e conhecer melhor o que está à sua volta. O que falta hoje no mundo político, econômico, social e religioso é cultura, isto é, o entendimento do seu entorno. Essa visão mais ampla e completa é o que falta aos nossos dirigentes, políticos e líderes. Cultura não é informação, é articulação da informação de um modo inteligente.

Você não tem receio que em um país que receberá a Copa do Mundo e as Olimpíadas essas questões possam ficar restritas à instrumentalização da cultura? Dentro da noção de que a cultura salva “os meninos do projeto tal”?

Busca-se muito essa instrumentalização da cultura, às vezes vinculada ao desenvolvimento social, dizendo assim: “Eu tenho um projeto cultural que torna as pessoas incluídas”. Tem muita instrumentalização inadequada. A cultura é indispensável, independente da condição social. A cultura é indispensável para todo mundo. Tem gente que acha que cultura é bom só para pobre – e vai fazer projeto social. Também é importante para rico – é preciso abrir a cabeça desse povo para que entenda melhor a realidade à sua volta. Quando falo cultura, não me refiro somente a arte e a espetáculo. Das manifestações artísticas, teatro é uma das que propõe a maior dose de reflexão

e das que mais provoca. Chega lá e o texto diz: “Meu amigo, você é um fraco, você não entende nada, você não é capaz de entender o que está a sua volta. Abre o olho. Veja o que está acontecendo de fato”. Isso faz o indivíduo se sentir estimulado a pensar e a discutir a realidade. Esses eventos – Copa do Mundo, Olimpíadas e outros –, que vamos viver no futuro na cidade do Rio de Janeiro e no Brasil todo, são estímulos importantes, mas não podemos reduzir a cultura a isso. Todo reducionismo, para mim, é muito perigoso. Alguém que diz, por exemplo, “temos um projeto cultural significativo, porque nós estamos lidando com teatro na favela”. Bárbaro! Mas isso não é resolver o problema do Brasil; apenas traz a possibilidade de ampliar uma informação, que é importante, mas não é tudo. A discussão tem que ser colocada na mesa de maneira intensa, e a política cultural deve ser assumida como uma política realmente de Estado. Ela não tem que ser do Ministério da Cultura, mas de todos os ministros, e, sobretudo, assumida pela Presidência da República.

Gilberto Freyre Neto

Coordenador Geral de Projetos da Fundação Gilberto Freyre

“O desenvolvimento do Brasil, como a gente tem comprovado nos últimos 23 anos, é um cenário bem gilbertiano.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 29 de junho de 2010, em São Paulo.

Gilberto Freyre Neto

Alguns intelectuais fizeram as interpretações clássicas da formação da cultura brasileira. Um deles é Gilberto Freyre, autor de *Casa Grande & Senzala*, *Sobrados e Mucambos* e tantos outros textos de referência à brasilidade. No fim da vida do sociólogo pernambucano, ele mesmo incentivou a criação de uma fundação para gerir seu acervo. “É uma grande virtude para a fundação ter uma coletânea de livros do porte dos que ele usou para interpretar o Brasil. Temos 42 mil volumes”, conta Gilberto Freyre Neto.

O acervo da Fundação Gilberto Freyre ganha elogios dos pesquisadores e estudiosos da cultura brasileira por reunir e cuidar dessas bases de dados. O material vai sendo digitalizado na medida das demandas. Seu neto conta que hoje “são muitos os exemplos de pesquisadores que hoje vão a Gilberto Freyre para analisar cenários que estão acontecendo globalmente e usam documentos que foram pesquisados nos anos 30, 40 e 50. Curiosamente, estão no Brasil e servem de referência para o mundo”.

Para Gilberto Freyre Neto, é importante deixar bem claro que o papel da fundação passa longe de ser apenas um memorial, mas também não se propõe a “atualizar” a obra do avô. “Nenhum de nós pode responder por Gilberto Freyre.” A fundação, de acordo com ele, “não é uma instituição que o endeusa ou que o protege”. O objetivo é manter uma postura de “neutralidade” diante das críticas ou dos elogios contemporâneos. A ideia é preservar o acervo pessoal e intelectual. “*Casa Grande* reflete a civilização brasileira, mas tem um valor do ponto de vista histórico, reflete o cenário que passou.”

Você preside uma entidade que faz a gestão de um dos mais importantes acervos intelectuais do Brasil. Como funciona a Fundação Gilberto Freyre?

É um legado, uma instituição que foi criada pela família do Gilberto Freyre e por ele mesmo, que fez uma das mais importantes interpretações do Brasil. Ele tinha uma grande preocupação na vida que era o seu patrimônio material, e o material que estava ficando para os brasileiros. O Gilberto tinha uma visão muito positiva do país. Como a gente tem comprovado nos últimos 23 anos, o Brasil tem se desenvolvido, crescido dentro de um cenário que é bem gilbertiano. E a fundação foi criada nesse sentido, de preservar o legado e promover estudos e pesquisas relacionadas ao que é ser brasileiro e o que o Brasil pode ofertar ao mundo a partir de sua visão que, a nosso ver, já nasce dentro de um conceito de globalização, bem moderno, porque somos parte de uma influência de três grandes raças. E nascemos dentro de uma condição de comércio, vamos dizer assim, que estava dentro dos primórdios do que hoje é a dita globalização, a interface direta com diversas partes do mundo. A funda-

ção foi feita dentro do princípio de criar novas interpretações, novas análises relacionadas ao patrimônio de Gilberto, que ainda era extremamente carente de análises mais profundas, porque Gilberto era um grande produtor de muito material que ainda precisava ser analisado por novas gerações, novos pesquisadores, novas cabeças pensantes em relação a cenários futuros que ele não detinha, que ele não tinha condição de gerar. Graças a Deus, a casa tem se comportado – com muita dificuldade, é verdade – dentro de uma perspectiva muito positiva de possibilidades. São muitos os exemplos de pesquisadores que hoje vão a Gilberto Freyre para analisar cenários que estão acontecendo globalmente, que usam documentos que foram gerados por Gilberto e que fizeram parte de sua pesquisa nos anos 30, 40 e 50, e que, curiosamente, estão centralizados no Brasil e servem de referência hoje para o mundo.

Uma coisa importante sobre isso é a questão da disponibilização, abertura e preservação da obra de Gilberto Freyre. Como lidar de forma responsável com a abertura e, ao mesmo tempo, a curadoria da obra do seu avô?

A chave para esta perspectiva de fazer com que a obra seja lida, interpretada e analisada é dar liberdade a quem pesquisa e a quem gera. A fundação não é uma instituição que endeusa ou protege o Gilberto Freyre. É uma instituição cujo principal objetivo é preservar o seu acervo pessoal e intelectual – ou seja, toda pesquisa que foi feita por ele para gerar esses acervos com fotografias, correspondências, artigos e periódicos antigos de diversas partes do mundo. Procuramos manter uma neutralidade em relação às críticas – positivas ou não – à obra de Gilberto. Essa é a primeira coisa. A segunda é tentar ofertar ao pesquisador o máximo do que está disponível no acervo. Fizemos questão de que este acervo permanecesse em Pernambuco. É um acervo que podia estar muito melhor acondicionado e sendo utilizado por pesquisadores se estivesse com universidades estrangeiras, ou em centros de pesquisa, que dessem uma melhor condição de divulgação. Mas usamos alguns princípios que são bem gilbertianos. Gilberto é filho, fixou-se e jamais saiu de Pernambuco. Era uma questão de honra permanecer lá. O pesquisador que vai à fundação hoje terá acesso a praticamente 85% do acervo que Gilberto Freyre utilizou em vida. É muito curioso porque a gente recebe algumas visitas de estrangeiros que estão estudando Gilberto Freyre sob uma perspectiva de utilizar as ferramentas que ele utilizou nos anos 30, 40, 50 para interpretar o Brasil.

E muitos desses pesquisadores estão utilizando hoje algumas dessas referências para fazer interpretações que dizem respeito à Europa sob uma pers-

pectiva de miscigenação cultural – que foi, de certa forma, um pouco o que passamos durante a criação do Brasil, durante a origem do povo brasileiro. E estas referências estão sendo feitas a partir de uma visão gilbertiana. As pessoas estão indo na fundação coletar parte desse acervo e identificar as origens do pensamento do Gilberto Freyre lá. Tivemos nos últimos cinco anos dois grandes livros publicados pelo casal Burke, da Universidade de Cambridge: a Maria Lúcia Pallares-Burke, de São Paulo, que é casada com o Peter Burke, historiador inglês dos mais renomados. Os dois livros [*Repensando os Trópicos: um Retrato Intelectual de Gilberto Freyre, publicado pela editora Unesp em 2009; e Gilberto Freyre: um Vitoriano dos Trópicos, publicado pela editora Unesp em 2005*] tentam interpretar curiosamente o método de Gilberto Freyre, e boa parte desta pesquisa foi realizada na fundação. Peter Burke diz que a grande maioria dos livros que Gilberto Freyre pesquisou estão centralizados na fundação de uma forma que ele não encontra em nenhuma universidade europeia. É uma grande virtude para a fundação ter uma coletânea de livros do porte dos que Gilberto Freyre usou para interpretar o Brasil, unificados no mesmo espaço. Nós temos 42 mil volumes na fundação.

E, além disso, vocês estão trabalhando agora com a digitalização de muitos textos.

Exatamente. Como esta ferramenta entra na nossa vida? A Fundação Gilberto Freyre entrou na internet em 1996. Foi uma das primeiras instituições a entrar. Acredito que estar na internet é uma ferramenta de divulgação. É claro que eu preciso de muito recurso para isso porque parte do meu acervo está no modelo analógico, vamos dizer assim. Não tenho como transformar a Biblioteca Gilberto Freyre em uma biblioteca digital, são 42 mil volumes, há livros do século 18 até alguns mais modernos, do ano 2000 para cá. Boa parte desse acervo está em condições de ser manipulado com algumas ressalvas, mas eu tenho uma variância muito grande de tipologias, e a internet dá uma facilidade gigantesca de transformar estas variantes em uma estrutura que caiba na tela do computador. E esse pesquisador que está distante vai uma vez à fundação. Ele analisa todos os aspectos inerentes à sua pesquisa, em relação ao nosso acervo, identifica o que quer e a fundação faz a digitalização desse acervo e disponibiliza toda essa variante na internet. Ele passa a ter à distância essa relação com a nossa base de indexação. A partir desse momento, ele começa a criar demandas específicas e a gente passa a alimentar estas bases. É a forma que a gente tem de equalizar a ausência de um espaço específico para o pesquisador com a funcionalidade que a internet nos dá, uma maneira

de diminuir essa distância entre os centros de pesquisas que estudam muito fortemente Gilberto Freyre e o acervo da fundação.

O Gilberto Freyre criou o que chamou de Seminário de Tropicologia, com um método de confronto de experiências intelectuais. Descreva-o.

A formação de Gilberto é americana. Vamos lá para trás, em 1906, no Recife, mais especificamente no Colégio Americano Batista. Gilberto tinha então seis anos de idade, era tido pela família – isso são palavras dele – como um retardado mental. Ele tinha problema com o modelo de aprendizado da época, aquele método tutorial. Havia o tutor que ensinava os filhos de determinadas pessoas a ler, a escrever e a fazer as quatro operações. Isso até você chegar em um patamar de conhecimento que te levaria para a escola. E Gilberto tinha essa deficiência, era arredo, queria brincar, pintar, mas não queria estudar, se desenvolver dentro dos métodos que estavam sendo aplicados. E o pai, o doutor Alfredo Freyre, que era juiz de direito da cidade, foi responsável pela formalização do Colégio Americano Batista no Recife, por ser maçom. Ele tinha uma interface muito grande com a nova estrutura educacional que estava vindo para o Brasil e que trouxe ingleses, franceses, americanos, uma série de professores para ensinar no Recife. O professor Alfredo procurou o professor de literatura inglesa E. O. Willians e falou: “Gilberto tem uma deficiência e queria que você me ajudasse”. Mr. Willians identificou de imediato quais seriam as necessidades de Gilberto, viu que Gilberto pintava bastante, e começou a escrever, em inglês, nas pinturas de Gilberto os nomes das coisinhas que estavam sendo identificadas. Aquilo começou a aguçá-lo a tentar identificar o que estava sendo escrito. Ele foi alfabetizado em língua inglesa primeiramente. Começou a escrever e a falar em inglês antes de escrever e falar em português. Esse foi o grande estalo na vida educacional dele. Foi para o Colégio Americano Batista com 15 anos de idade e ganhou uma bolsa de estudos na Universidade do Texas. No Americano Batista, ele já tinha sido o melhor aluno do colégio, deu palestras fora, teve um elo com a Academia Pernambucana de Letras, era um ávido produtor de conteúdo. Foi para o Texas aos 15 anos de idade, se forma de imediato, se gradua. Na Universidade do Texas, ele é influenciado pelas discussões sobre preconceitos que fortaleciam a questão da pureza racial. Tem uma passagem na vida dele, registrada nos seus diários, sobre um negro que é queimado vivo. Gilberto foi questionar as pessoas e recebeu respostas vazias: “Não se preocupe, isso é uma besteira, foi só um negro que morreu”. E aquilo ali mexe com Gilberto. Ele passa a tentar interpretar as relações do sul escravocrata dos Estados Unidos com a colonização que estava sendo desenvolvida no Brasil. Por orientação dos

próprios professores, vai à Nova Iorque continuar suas pesquisas, tentar um mestrado na Universidade de Columbia. Talvez Nova Iorque tenha sido o grande espaço de pensamento e de formação do caráter de Gilberto Freyre, nós estamos falando de uma Nova Iorque do fim da 1ª Guerra Mundial. Temos uma fuga de bons pensadores europeus, vindo se refugiar nos Estados Unidos. Nova York se tornou o espaço de pensamento e de criação dos pensadores. Era uma cidade cosmopolita já há muito tempo e a Universidade de Columbia sempre foi uma das mais importantes. Nas ciências sociais, tinham grandes pensadores, e ele pegou talvez a nata dos professores europeus e americanos – grandes economistas e cientistas sociais. Chegou a ser aluno de Franz Boas, que é curiosamente um físico que vai desenvolver sua base de pensamento dentro de uma “antropologia física”, que trabalha quesitos relacionados à estrutura corpórea, tamanho da cabeça, distância entre os olhos, coisas desse tipo – depois estudados na Europa dentro das teorias do embranquecimento de raça. Estas teorias estavam meio que em discussão na Universidade de Columbia, e esta relação de Gilberto com Franz Boas, e com outros pesquisadores, passa a ser a chave de criação do que dez anos depois foi *Casa Grande & Senzala*. A partir do momento que ele se forma em Columbia, e que tem a sua tese *Vida Social no Brasil no Século 19* publicada, ele é impelido não a fazer o doutorado, mas a fazer suas pesquisas, com a liberdade de ousar, de criar. E o Brasil passou a ser ponto focal das análises de Gilberto Freyre.

Darcy Ribeiro dizia que Gilberto Freyre era um severo crítico das convenções acadêmicas de doutorado, porque falava que prendiam o pesquisador a obrigações externas à pesquisa. O Darcy lembrava de Gilberto como uma figura com um caminho claro e interessante de liberdade e de pesquisa.

Exatamente. E de não se ater às estruturas formais que o doutoramento necessitava para ser aprovado. Desenvolver um método que fosse determinante para que uma estrutura de análise pudesse ser aplicada de forma universal, por exemplo, a uma tese. Ele saiu de Columbia e foi até a Europa. É nessa passagem europeia que ele fez um périplo muito grande. Ele não se ateu às universidades em si, mas a professores, ele não se matriculou, mas ele passou a ser aluno visitante, com referências geradas a partir de professores que ele tinha em Nova Iorque. Columbia foi o grande espaço de pensamento que, de certa forma, deu embasamento para Gilberto percorrer a Europa com a facilidade necessária de passar meses em Oxford e em Paris, lidando com professores e não com universidades, acessando bases de informações e conhecimentos. Quando ele retornou, em 1923, veio com uma base de conhecimento, uma rede gerada e um acervo intelectual muito grande. Esse acervo intelectual vai sendo transformado no que

veio a ser *Casa Grande & Senzala*. Esse processo de criação do homem Gilberto Freyre é que é muito importante para você analisar como a obra nasce.

E o Seminário de Tropicologia nasceu com essa influência toda.

O Seminário de Tropicologia vem da Universidade de Columbia, mas não mais nos anos 20. O sociólogo Frank Tannenbaum criou em Columbia um centro de estudos latinoamericanos sob uma perspectiva multiculturalista para pesquisar povos que não estavam dentro das áreas específicas. Gilberto participa muito destas discussões em Columbia, sentado à mesa com atores, atrizes, diretores de cinema, políticos, engenheiros, físicos, pessoas das mais diversas áreas de conhecimento e com referências nas suas áreas, que passavam a entrevistar e a discutir. Era uma base de conhecimento que precisava ser socializada. Estas ferramentas foram criadas por Tannenbaum, e Gilberto verifica o modelo, analisa isso e se interessa pelas formas como são criadas essas discussões. Vou imaginar um caso fictício para ilustrar isso: um físico fala de física nuclear e conversa com um teatrólogo, que não entende absolutamente nada, mas quer saber do assunto, dentro do universo dele. A discussão acontece a ponto de que todos possam compreender e partilhar bases de conhecimentos. Então, Gilberto achou que o modelo Tannenbaum muito grande e aplicou no Recife durante mais de 40 anos. Não era um seminário aberto à discussão pública, era uma ferramenta extremamente controlada. Gilberto ajustou o modelo e organizou o Seminário de Tropicologia. Havia palestrantes, debatedores e ele mediava o processo. Uns 12 seminaristas faziam suas palestras e, depois, faziam discussões cruzadas em relação ao tema, dentro da base de conhecimento de cada um. E isso gerou, depois de mais de 40 anos, um acervo riquíssimo de conteúdo sobre o Brasil.

Só teve um volume publicado, do seminário de 1967, não é?

Não, tem mais. Os Seminários de Tropicologia funcionaram por muito tempo na Fundação Joaquim Nabuco, e existem as revistas do seminário, que são acervos. Acho que o material foi editado praticamente até o falecimento de Gilberto. Mas em um círculo muito pequeno de consumo, porque a tiragem é curta. Mas é um material de belíssima coletânea de conhecimentos que marca períodos do Brasil muito interessantes. Há discussões fantásticas, por exemplo, mediadas por Gilberto Freyre, entre general do Exército e representante de Ligas Camponesas. Gilberto conseguia se posicionar no meio, coordenar e controlar de uma forma mágica. É um material incrível.

Como vocês trabalham com a polêmica da obra de Gilberto Freyre? Dentro da fundação, como vocês analisam isso dentro de uma perspectiva histórica?

Como eu já citei, a casa se mantém muito neutra em relação a isso, a gente não entra muito na polêmica, não. Na verdade, a polêmica faz parte da vida de Gilberto, que era um homem polêmico, ele escrevia o que achava que tinha que escrever. E se ele não está mais aqui para se defender, a fundação também não está aqui para defendê-lo. Desde que a Fundação Gilberto Freyre foi criada, não foi concebido nenhum tipo de manifestação a qualquer crítica, positiva ou negativa. O que a gente induz é que os pesquisadores tenham uma opinião em relação à obra de Gilberto Freyre, que se identifiquem e assinem as suas opiniões. Algumas pessoas tentaram fazer com que a fundação se pronunciasse em relação a cotas raciais nas universidades. Perguntaram qual seria a opinião de Gilberto Freyre. A fundação não tem esse posicionamento, talvez ele pudesse ter dado, mas a fundação não vai dar porque nenhum de nós pode assinar por ele.

Até porque ele era muito paradoxal, ninguém saberia para que lado ele iria.

Exatamente. A fundação se mantém neutra. Muitas vezes os pesquisadores chegam a conclusões sobre Gilberto que são diametralmente opostas e perguntam quem vai desempatar isso. “Não olhem para a gente”, digo. A casa não vai entrar nessa discussão.

Vocês acabam sendo gestores de um patrimônio intelectual no qual têm que operar sempre ativando um pensamento. Isso existe pouco no Brasil.

Pouquíssimo.

Existe alguma restrição que vocês fazem em relação ao uso da obra do Gilberto Freyre, algum limite?

Não. Até onde me lembro, nunca houve um pronunciamento no sentido de limitar nada. A obra deve ser interpretada de forma livre desde que você assinne embaixo. Outra coisa é que, muitas vezes, os direitos autorais são nossos, outras vezes são de terceiros. Temos, por exemplo, um acervo de correspondências e existe uma relação que é dupla, de quem manda a correspondência e de quem a recebe. Aquela correspondência contém uma série de informações que não dizem respeito necessariamente a Gilberto Freyre, mas ao terceiro que está sendo retratado. São mais de 15 mil correspondências e mais de 600 remetentes, que são importantíssimos para o Brasil. As nossas relações

são muito mais do ponto de vista do acervo em si do que da opinião que você terá a partir do acervo. A família de Gilberto Freyre cria uma perspectiva que é de gerenciar o patrimônio intelectual, mas muitas vezes o interesse do autor Gilberto Freyre passa por uma relação entre pai e filho, ou entre pai e filha, que é a Sonia Maria Freyre Pimentel – atual presidente e gestora da fundação. Eu sou um braço executivo, mas a Sônia é a presidente. Existe um conselho-executivo que diz como o patrimônio pode ser utilizado, mas essa relação entre pai e filha, às vezes, é preservada – porque existe uma proximidade afetiva maior do que com a terceira geração, a geração dos netos. Da minha parte, por exemplo, não há tanta afetividade, tanta tentativa de proteção ao Gilberto, quanto da parte dos filhos de Gilberto, como Fernando, que é o meu falecido pai, e Sonia. Nós temos correspondências de Gilberto para Madalena Freyre, correspondências de amor, que Fernando dizia que, enquanto vivo, não ia publicar. A Fundação Gilberto Freyre é certamente proprietária desse acervo do ponto de vista legal, mas respeitou a condição do filho.

Como é trabalhar com projetos ligados à memória, com o legado e a dimensão de um intelectual? Porque há uma ligação forte entre passado e presente, não é?

Trabalhar a obra é sempre trabalhar o homem. Não há como trabalhar a obra sem Gilberto Freyre estar dentro desse cenário, e talvez seja o grande problema de alguns críticos em relação à obra de Gilberto. Muitas vezes a crítica é feita à obra sem conhecer o homem ou sem conhecer a profundidade que levou o homem a escrever determinado texto ou livro. Gilberto viveu muito, teve muitos críticos. Muitas vezes o ciclo de críticas é feito sem você analisar as críticas anteriores; então, entra-se em uma certa repetição e isso é muito ruim para uma obra. A gente induz a uma nova interpretação, a uma nova leitura. *Casa Grande & Senzala* reflete a civilização brasileira, mas ele tem um valor do ponto de vista histórico ou sócio-antropológico. A gente quer que este valor seja transferido para hoje, mas, como ele foi publicado há 70 anos, pode ter alguma passagem que não represente necessariamente o cenário que a gente vive hoje, mas reflete aquele cenário que passou. Não é fazer com que as pessoas tenham essa miopia de pegar um livro na livraria, de lerem e de criarem uma interpretação simplesmente com aquela peça gráfica. A gente tem feito junto com a editora Global, que é responsável pela linha editorial da Fundação Gilberto Freyre, um trabalho de atualização, em que a gente coloca novos índices, mas também cadernos de imagens

que não necessariamente faziam parte do livro original, mas que tentam pontuar um momento histórico, que passam a gerar para aquele livro um determinado espaço de temporalidade.

Como foi o fim da vida de Gilberto Freyre e em que momento houve a manifestação de ter a obra preservada?

Quando ele faleceu, eu tinha quase 14 anos. Ele faleceu no dia 18 de julho, aniversário de Madalena, a esposa, e a Fundação Gilberto Freyre foi formalizada um pouco antes, em abril. Ele já tinha tido um AVC e não falava mais. Ele foi surpreendido pela família e pelos amigos quando a casa foi invadida por uma série de pessoas, com um tabelião, para assinar documentos. Ele não sabia o que estava acontecendo e essa surpresa foi muito positiva porque, de repente, ele viu a consolidação de um acervo. Dos 85 aos 87 anos de idade, quando faleceu, ele teve um ciclo de vida muito complicado do ponto de vista da saúde. Ciclos muito longos em hospitais, infecções urinárias, alguns problemas cardíacos, o corpo humano já dava sinais de que não ia durar muito. Ele estava muito preocupado, se sentia no final de vida, mas tinha a consciência de ter um acervo muito importante: “O que vai ser depois que eu me for?”. Ele externou isso e a família abriu mão de qualquer tipo de herança. Tudo vai virar Fundação Gilberto Freyre, tudo vira acervo da fundação. E o que é? A casa de meados do século 18, onde funciona hoje a Casa-Museu Magdalena Gilberto Freyre, da forma como ele viveu – nada foi alterado. Ele habitou ali de 1940 a 1987. Comprou a casa caindo aos pedaços, uma casa belíssima, estilo barroco português, cercado de verde. É um espaço de um hectare, resquício de Mata Atlântica. Além dos mais de 42 mil volumes, 15 mil correspondências, 10 mil fotografias, filmes em super-8, negativos das viagens dele à África.

Que recurso financeiro a casa gera?

Os direitos autorais das obras de Gilberto Freyre ainda são a grande fonte de recursos. Isso já representou mais, contudo temos conseguido diminuir por meio do aumento da base de captação de recursos. No início, representavam quase 80%. Hoje, representam algo entre 30% e 40%. Hoje, a casa entra em um circuito de captação de recursos que está relacionado a atividades que são gilbertianas, mas que não está relacionado a “intramuros” – ou seja, não é um gerenciamento sobre os próprios acervos –, mas a transferência da base de conhecimento que existe para estruturas fora da casa. Na gastro-nomia isso é muito claro. A gente começa a pontuar o alimento não apenas

como aquilo que é produzido para saciar uma necessidade, mas como uma ferramenta de conagração. Entender as origens daquele hábito de consumo, da produção daquele alimento, de como aquele prato foi forjado a partir de influências das mais diversas, de onde veio aquele tempero. A gente começa a trabalhar com imaginários. Existem algumas coisas do folclore pernambucano que a gente consegue trasladar a partir da obra de Gilberto Freyre para outras cidades brasileiras.

A questão do patrimônio material, de como você pode preservá-lo, mas que também interessa povoá-lo. Fale um pouco mais disso.

Eu nasci em uma casa que é tombada pelo patrimônio histórico federal, a Fundação Gilberto Freyre fica dentro de uma casa com quase 300 anos de vida. Sabemos o custo de estarmos localizados dentro de uma área de Mata Atlântica, a noroeste de Recife e com umidade elevada, e ter um acervo gigantesco. A gente usa parte dos recursos na gestão do patrimônio, não só nosso, mas de patrimônios de terceiros. O equilíbrio financeiro para fazer com que esta casa funcione é fundamental. A gente está usando parte dessa discussão para trabalharmos com as parcerias adequadas dentro das estruturas de patrimônio histórico dentro do estado de Pernambuco. Recife e Olinda são cidades das mais antigas do Brasil, com mais de 450 anos, e que têm estrutura de patrimônios históricos de períodos muito próximos a isso. Muitas vezes, os institutos estadual ou federal de patrimônio histórico injetam muito recurso para proteger ou restaurar este acervo, e não conseguem ver o ciclo econômico desse bem cultural tombado girar economicamente. A fundação entra e tenta identificar qual é a ferramenta que possa ser ajustada ali para que a visitação pública ou turística possa fazer com que, economicamente, tenha um ciclo econômico virtuoso, que diminua o impacto da ingestão de recurso público e privado para restaurar esse bem privado. Muitas vezes, esse circuito e o turismo são ferramentas para isso, que a gente coloca e tenta de certa forma abrir uma nova frente de turismo para Pernambuco por meio do patrimônio histórico constituído, do ponto de vista material. Isso por meio da diminuição do custo da restauração e do ponto de vista imaterial, atrelando a visitação do turismo a toda uma gama de serviços. Para que o turista que paga para ver coisa boa não tenha simplesmente sol e praia em uma cidade como Recife, que tem mais de 450 anos de idade.

E sobre gastronomia, esse patrimônio imaterial?

Gilberto escreve em 1936 um livro chamado *Açúcar*, que seria o primeiro tratado brasileiro do ponto de vista sócio-antropológico do doce no Brasil. É a primeira vez que alguém coloca o açúcar, os bolos, os sorvetes como elementos de análise do ponto de vista cultural. Saberes e sabores que se cruzam, que vêm dos oceanos todos e que no Brasil se inter-relacionam e se transformam em uma culinária absolutamente brasileira. São adaptadas a partir da ausência de ingredientes que tinham lá fora e que passaram a receber novos ingredientes aqui, novas formas de fazer. Esse patrimônio passa a ser muito característico nosso. No decorrer da nossa civilização, outros povos vão trazendo e vão chegando, geram novos pratos, novos produtos, que passam a ser elementos muito fortes de identidade. A gastronomia é uma das frentes que o turismo brasileiro coloca como ponto focal de investimento. Diferentemente de países europeus, salvo talvez os latinos que tenham características semelhantes do ponto de vista da gastronomia, o Brasil tem uma influência magistral da culinária indígena pura, misturada com outros ingredientes que vêm ou da Europa Ibérica ou das Índias, ou da própria microrregião de consumo, que passa a ter características atrativas ao paladar do estrangeiro que chega ao Brasil. Não estou falando só da feijoada ou da tapioca ou da canjica, mas de uma gama de produtos da nossa gastronomia que mexem com o paladar das pessoas. Gilberto cria um mapa da culinária brasileira – um grande sonho. A culinária é muito importante para as referências que a gente tem do ponto de vista do patrimônio imaterial.

Para fechar: o que é ser neto? O que é estar sempre tendo que olhar para trás e pensando para frente?

Ser neto e herdeiro de Gilberto talvez tenha a mesma dureza. Sempre cresci em uma perspectiva de não poder errar. Quando eu era aluno, tirei uma nota baixa em uma prova de matemática. Fui crucificado: “Logo você, neto do Gilberto Freyre”. Para mim, aquilo foi um peso muito grande. Eu não sabia quem era esse Gilberto Freyre que deveria ter tirado dez na prova, mas esta perspectiva me foi imposta. Estava na quarta série, devia ter dez anos e cheguei em casa e levei outro carão da minha mãe, que sempre foi muito rígida. Fiquei de castigo e comeci a ficar com raiva de Gilberto. Não sabia nem o que ele era, mas sabia que era para tirar dez naquela prova e eu tirei sei lá quanto. Todo sábado a gente almoçava na casa dele, éramos vizinhos. Uma vez cheguei mais cedo, bati na porta, ele estava na biblioteca escrevendo. Entrei e já fui com a prova: “Tirei quatro na prova e a professora disse que o senhor e eu tínhamos que tirar dez”. Ele pegou a prova, se aproximou e disse: “Você é

“Toda hora querem que o seu artista vá para uma ilha, ou um castelo, ou um spa, ou não sei onde. É uma loucura.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 1 de junho de 2010, em São Paulo.

Conhecer os meandros que levam um disco a ser festejado na *Veja*, ou um filme a merecer aplausos do bonequinho de *O Globo*, faz parte da rotina de Gilda Mattoso. Há 30 anos trabalhando com assessoria de imprensa no meio artístico, especialmente o carioca, Gilda conhece os dois lados da engrenagem: o dos artistas a quem assessora – já trabalhou para Cazuza, Elis Regina e Tom Jobim – e o dos jornalistas culturais.

Sem formação em comunicação, Gilda foi convidada a trabalhar na gravadora Ariola (hoje Universal) logo que ficou viúva de Vinicius de Moraes. Acompanhou todas as transformações da mídia: da época em que mandava fita cassete para jornalista ouvir, passando pela era *Caras*, até desembocar na internet. Ela garante que não se incomoda com eventuais críticas que saem sobre os trabalhos de seus clientes. “Estamos em uma democracia e todos podem escrever o que quiser”.

Isso não significa, no entanto, que não tenha visto absurdos publicados, como a capa da *Veja* em que Cazuza agonizava, na fase terminal de sua doença. “Chico Buarque e Milton Nascimento, até hoje, não falam com a revista”. É invariavelmente tensa, ela considera, a relação entre assessor e imprensa. “Jornalista acha que você é um estorvo entre ele e o artista”. Mas o mundo dá voltas. “Com a internet, tem muito jornalista desempregado, aí todo mundo corre para conseguir emprego em assessoria”.

Como você começou seu trabalho como assessora de imprensa?

Totalmente por acaso. Inclusive, eu não sou jornalista. Fiz letras, nem concluí, porque fui morar fora do Brasil no meio do curso. Lá fora comecei a trabalhar com produção de show porque conheci um empresário que levava os brasileiros para a Europa, o Franco Fontana, e comecei a trabalhar com ele. Depois vim para o Brasil casada com o Vinicius. Fiquei trabalhando com ele, pondo ordem nos arquivos, na biblioteca, nas coisas dele, que eram uma zona. Depois que ele morreu, fui para a Ariola, que era uma gravadora que tinha acabado de ser instalada no Brasil – e que depois se juntou à BMG. Foi uma gravadora que entrou no Brasil chutando a porta. Chico fez um contrato extraordinário. Eles tinham um elenco muito bom.

Você trabalhou com Elis.

Trabalhei com Elis lá fora, quando ela foi fazer show em Paris e em Roma. Ficamos amigas. Tínhamos uma boa relação. Mas não cheguei a trabalhar com ela aqui. Fui trabalhar na Ariola. Tenho até a impressão que eles me chamaram porque eu fiquei muito mal quando o Vinicius morreu,

desorientada. Eu estava fora do Brasil há quase seis anos e fiquei pensando: “O que é que eu vou fazer da minha vida?”. Então, eles me chamaram. Eu não tinha nem sala, ficava em um cantinho aqui, junto com o Adail Lessa, que era diretor artístico. Dava palpite, comprava presentinho para artista em dia de aniversário, essas coisas. E aí o assessor de imprensa de lá foi embora e ele perguntou se eu gostaria de ficar no lugar dele. Primeiro eu precisava saber o que era. Eles explicaram o mecanismo e eu escrevia direito, tinha um texto razoável e muita facilidade de comunicação, bom trânsito com os artistas, até por causa do Vinicius. E lá se vão 30 anos nisso. Fiquei na Ariola até 1983, aí ela foi comprada pela Polygram, que hoje se chama Universal. Algumas pessoas foram absorvidas e eu e meu sócio fomos nessa leva. Aliás, encontrei meu sócio já na Polygram. Foi lá que a gente começou a trabalhar junto. Fiquei na Polygram até 1989, quando eu e o Marcus Vinicius resolvemos sair e montar o nosso próprio escritório.

Você inventou procedimentos para trabalhar como assessora de imprensa? Como aprendeu? O que você fazia?

Meu trabalho era distribuir os discos para a imprensa especializada – no meu caso, de música – e criar ganchos para atrair o jornalista para aquele artista, cavar espaços, bolar notinhas diárias sobre o elenco. Ligava todo dia para os produtores: “O que fulano está fazendo?”. Criava notas para repassar às colunas. Cuidava da agenda de entrevistas, da imagem do artista e também das relações públicas, que era o trabalho de convidar gente bacana para as estreias. Me especializei nessas duas coisas. É o que faço até hoje.

Qual era o foco do trabalho de mídia naquele período? Era uma agenda grande?

Eram uns seis ou sete jornais do Rio e de São Paulo. Na época que comecei, acho que revista semanal só tinha *Veja* e *IstoÉ*. Não havia essa quantidade de revistas de celebridades. Tinha ainda *Manchete*, *Fatos e Fotos*. Eu só fazia imprensa escrita e telejornalismo. A cereja do bolo era a entrevista com Leda Nagle, aos sábados, no *Jornal Hoje*, da TV Globo. Era todo mundo brigando para botar seu artista ali.

Naquele tempo, o trabalho era muito em função de divulgar o artista. Hoje, com o cultos às celebridades, seu trabalho também é protegê-lo?

É. Porque é um pouco invasivo. Toda hora querem que o seu cliente vá para uma ilha, ou para um castelo, ou para um spa, ou para não sei onde. É uma loucura.

Em 2000, costumava-se dizer que se o artista saísse na *Folha de S.Paulo*, venderia um pouco; na *Veja*, iria vender uma edição inteira; mas no Jô Soares estourava. Com o tempo houve uma diluição do poder desses espaços. Como trabalhar agora?

É complicado. Porque, por exemplo, teve uma época que realmente o Jô era top de linha. Hoje em dia o programa passa super tarde, conheço pouca gente que vê o Jô com assiduidade. Antes, as pessoas viam, no dia seguinte que você chegava para trabalhar, todo mundo estava discutindo a entrevista de fulano. Não tem mais isso.

Há substituto?

Não. Tem outras coisas totalmente diferentes. A Hebe, por exemplo, é um veículo e tanto. Eu, quando lancei o meu livro [*Assessora de Encrenca, 2006, Ediouro*], todo mundo me chamou aos programas, porque tenho relação ótima com todas essas pessoas. Fui no *Sem Censura*, hoje na TV Brasil, no *Programa do Jô*, da TV Globo, fiz o Amaury Jr., da *RedeTV!*. Fui também na Hebe, no SBT, parecia que eu tinha jantado com a Rainha Elizabeth. Foi uma comoção.

O que é o filé mignon hoje?

Depende do que você está divulgando também. Se for produto cultural jovem, é Serginho Groisman, internet, esses sites de cultura. Mas eu sou uma pessoa um pouco jurássica. Praticamente não sei o que são Twitter e Facebook. Outro dia, alguém falou: “Estou te seguindo no Twitter”. Eu falei: “Não, não está seguindo porque eu não sei nem entrar lá, não sei a senha”. A minha filha que criou para mim. Fiz no primeiro dia, mas me irritou aquilo de só poder escrever um pedacinho. Sou do tempo do caderno de caligrafia (*risos*).

Quando você vai trabalhar o CD de um artista novo, qual a estratégia de ação?

Primeiro incentivo ele a fazer um show para mostrar o trabalho. Eu e você podemos entrar agora no estúdio e fazer um CD no quintal da minha casa. Todo mundo pode fazer um disco. Então eu falo: “Olha, monta sua bandinha, pega dinheiro emprestado com o padrinho e faz um show”. E procuro levar pessoas no evento. É um trabalho de formiguinha danado. Começo a botar o nome da pessoa na mídia na medida do possível.

E como é essa relação com a mídia?

Dependendo das pessoas, ligo ou mando uma nota: “Ah, a banda tal, procu-

ra aí um gancho”. Ou: “Ele fez o filme de não sei quem” – porque eu trabalho um pouco com cinema também. Você pode botar todo mundo em quase tudo. Mas é muito veículo, muito canal de comunicação.

Com a diminuição dos profissionais de crítica, os releases são reproduzidos a torto e a direito pelos veículos. Você faz um release longo para ser cortado?

Os releases são reproduzidos e assinados por qualquer pessoa. Sobre o tamanho, não penso assim. Às vezes, eu fico irritada com isso e digo: “Gente, a pessoa não se deu ao trabalho de mudar ‘mas’ para ‘todavia’”. Nem uma coisinha mínima. Não faço release com essa preocupação. Escrevo tentando mostrar o que é que estou vendendo. Nos anos 80, quando comecei a trabalhar, fiquei amiga de alguns jornalistas. O Artur Xexéo, que era do *Caderno B* do jornal *O Globo*, falava assim: “Mattoso, sabe quem vai ler esse release com mais de duas páginas? Ninguém”. O dia que eu fui na redação e vi a mesa do crítico de música, eu falei: “Nossa! Eu não tenho nem coragem de ligar para cá e perguntar: ‘Você já ouviu o CD do fulano, que eu te mandei?’”. Ele não devia nem saber onde estava. Era uma muralha de CDs.

E como fazer então?

Você tem que usar seu charme, seu conhecimento com a pessoa, ser chata. Tem que jogar todas as suas fichas para que aquilo se destaque naquela massa. Quando eu trabalhava em gravadora, às vezes ficava com pena porque era ainda fita cassete e era uma quantidade enorme que chegava para os produtores e diretores artísticos ouvirem. De repente falavam: “Joga fora”. Não tinha tempo possível para ninguém escutar aquilo e eu dizia: “Gente, pode ter um Noel Rosa no meio dessas fitas. Vou levar para minha casa e ficar duas semanas ouvindo todas as fitas”.

Enquanto gravamos estas entrevistas, muitas vezes os entrevistados vêm acompanhados do assessor de imprensa. O assessor fica aqui atrás ou nos bastidores. É importante essa presença? Você prepara o artista?

Eu nunca me preocupei em prepará-los. A não ser que fosse uma pessoa muito crua. Mas o assessor é uma companhia ou para tirar de roubada. Com Caetano Veloso, por exemplo, eu tinha uns códigos. Sabe gente que te segura assim, te encurrala e começa a falar olhando no olho que o filho é músico e tal. Aí eu dizia sobre um eventual compromisso e salvava ele. O Gilberto Gil, não. Ele fica. Não presta para mentir. Quando a gente falava para ir, ele res-

pondia: “Espera aí que eu estou terminando de falar aqui com a moça”. E ficava. Já o Tom Jobim era macaco velho. Esse era difícil entrar em uma cilada! Ele era sempre convidado a fazer show em Israel. Eu insistia, mas ele não topava, tinha que estourar uma guerra. Era uma novela. Um dia topou. E lá, ele queria fazer as fotos de divulgação no bar do hotel. Eu falava: “Tom, isso aqui é um bar que pode ser de qualquer lugar do mundo”. A fotógrafa queria botar ele em cima de um camelo. Ele falou: “Eu sou um homem de idade, não vou subir em camelo”. Foi uma coisa. O local do show era a piscina do sultão, um lugar lindo embaixo da muralha. Foi o último show que o Tom fez na vida, na Terra Santa.

Os jornalistas reclamam muito dos assessores de imprensa?

Nossa, como reclamam! Na primeira brecha que o artista der, eles passam por cima de você. Com a maior tranquilidade. Muitos jornalistas têm tendência de achar que você é um estorvo no caminho entre ele e o artista, e não que você é uma ajuda. Colunista é o primeiro a passar por cima de você. E o artista, claro, fica sem graça, não vai se negar a falar com a pessoa. O Cacá Diegues, por exemplo: qualquer colunista que escrever para ele pedindo uma nota, ele responde comigo em cópia. Aí eu escrevo para o colunista dizendo: “Não sei se você sabia, mas nós fazemos a assessoria do Cacá”. Há cinco filmes que a gente está com o Cacá, desde *Tieta do agreste* [1996].

E quando tem o jornalista que não é legal, que já pisou na bola outras vezes. Como lidar com isso? Como se proteger?

Na maioria dos casos, os artistas sabem. Mas quando é um artista novo ou uma pessoa que não é muito atenta, eu alerta. Me sinto na obrigação de dizer para depois não dar entrevista e sair um pavor.

Do tempo que você começou a trabalhar com assessoria, até hoje, diminuiu o número de veículos mas a quantidade de assessores de imprensa aumentou enormemente.

É. Até porque ficou muito jornalista desempregado e todo mundo correu para assessoria. Com a internet, diminuiu o número de jornalistas. A importância da imprensa escrita caiu, então, as pessoas precisam de outra coisa. E muitos vão para assessoria.

No caso do cinema, como conseguir fazer para criar uma expectativa de um filme?

É uma série de ações. O release é um grãozinho de areia no deserto. É ne-

cessário levar formadores de opinião para ver o filme, criar debates e coisas que tragam a atenção das pessoas. Até conseguir que esse filme vá para um festival internacional. É uma outra visibilidade.

Se lança-se um filme e a crítica é negativa, como reagir?

Você tem que ter espaço porque aquilo significa que aquele diretor, ou aquele filme, ou aquele disco, ou aquele artista, tem uma importância. Sinceramente, nunca me levo pelo o que está escrito. Têm pessoas que, pelo fato de eu conhecer há muito tempo, eu digo: “Ah, esse crítico tem meu jeito de ver as coisas”. Mas eu não deixo de ver porque a crítica falou mal.

E essa coisa de ter o bonequinho aplaudindo ou o número de estrelas?

Isso que eu ia dizer. O que está escrito não tem importância, mas o bonequinho... O bonequinho pode ferrar com o seu filme. Se o bonequinho estiver dormindo, não há nada a fazer com aquele veículo, é a opinião deles. Aí é procurar outros fatos: “Ah, fulano foi ver o filme e adorou, comentou, disse tal frase”. Enche a bola do filme por outros canais.

Como você vê o mundo do culto às celebridades? Você que já foi casada com o Vinicus de Moraes e tinha trânsito direto com muitos artistas.

É. Eu trabalhei na Inglaterra, em uma loja de papéis de carta, cartões de visitas, livros de couro, uma loja sofisticada. Atendia reis, rainhas, Fred Astaire, pessoas que eu, uma menina de Niterói, nunca pensei em ver. A política da loja era: se entrar a rainha da Espanha, você tem que agir como se fosse um rapazinho da loja ao lado e tratar com aquela deferência. Mas dei algumas gafes. Uma vez o Rei Constantino falou: “Ponha na minha conta”. Eu falei: “O senhor tem conta aqui? Posso ver seu nome, por favor?”. E ele: “Rei Constantino, da Grécia”. E eu: “Ah, claro, evidentemente”. Depois, casei com o Vinicius, o maior ídolo que tive na vida. Isso botou todo mundo junto e misturado. Eu não tenho tietagem. Caetano, por exemplo, tem horror a dar autógrafa, mas tirar foto, dar beijo, ele acha ótimo. A Flora Gil fala assim: “Olha o momento Mickey”. É igual à Disneylândia: ele fica em pé e tira foto com criança, com velho, com não sei quem. Tem uns que não sabem nem o nome. Uma loucura. Às vezes, só sabe que é famoso e quer tirar uma foto. Não importa, não tem nenhuma admiração, não conhece o trabalho, nada. Teve uma vez em que nós estávamos no aeroporto de Brasília e veio uma mulher falando no celular: “Meu amor, você não sabe quem está aqui na minha frente”. Era o Gilberto Gil. Naquela época ele ainda era ministro, então estava no aeroporto toda semana. Aí disse: “Duvida? ‘Gil, fala aqui com meu

marido””. O Gil, que costuma atender todo mundo, falou nesse dia: “Isso não”.

Esse mundo da celebridade mudou muito o trabalho de assessoria de imprensa? Como fazer para juntar o produto e o artista ?

Precisa ter uma obra, alguma coisa palpável: um livro, um CD, um filme. E então tentar vendê-la como uma coisa atraente, agradável, de qualidade.

E quando chega alguém que você diz: “Esse cara não tem conteúdo nenhum”?

Quando eu trabalhei em gravadora, estive nessa situação. Mandava um rele-ase e às vezes o jornalista vinha e dizia: “Quando eu for na sua casa, quero que você bote para a gente ficar ouvindo”. No elenco de uma gravadora, tem de tudo: coisas que admiro, outras legazinhas, e tem outras que... a não ser que eu esteja matando cachorro a grito, procuro selecionar. Estou há 30 anos no mercado. Finalmente posso me dar a esse luxo, de fazer só gente que acho bacana

Se você fosse dar um conselho para uma assessora de imprensa iniciante, o que você citaria como estratégia para entrar nesse mercado?

Procurar fazer coisas que você realmente goste. Primeiro, para o seu próprio prazer, porque uma coisa é você trabalhar com gente que você admira e gosta, e isso dá outra verdade ao trabalho. Se a pessoa não puder, eu não sei que conselho dar, sinceramente.

Qual o jeito de um assessor de imprensa estabelecer uma relação com o artista?

Primeiro é a confiança mútua. Sua, de que aquele artista vai fazer um produto bacana; e dele, em saber que você vai trabalhar direito o produto dele.

Se o Caetano te diz assim: “Trabalhe aqui nesse disco”, e você sabe que aquele é um disco mais áspero para o público, você consegue chegar no artista e dizer: “Olha, aqui eu não vou conseguir tanto”?

Nesse caso específico não, porque é uma pessoa cultuada pela imprensa. Para falar mal ou para falar bem, ele sempre terá muito espaço. Tirando ele, é assim. Fiz um disco do Arrigo Barnabé e fiz um projeto do Wagner Tiso que chamava *Manú Çaruê*, uma aventura holística, uma loucura aquilo. Eu falei: “Ninguém vai entender isso”. Mas aí chegamos em algumas pessoas, indicadas pelo próprio Wagner. Mas eu falo. Até porque eu já tive experiências traumáticas de criar uma expectativa, de o editor me dizer: “Olha, o disco da fulana é capa no caderno de cultura”. E depois, no dia seguinte, aquilo não entra, porque alguém morreu ou

coisa parecida. Principalmente para os novatos, digo: “Não vou te dizer aonde vai sair a matéria, porque eu não estou trabalhando no jornal”. Porque o editor, na última hora, pode dizer: “Não, mas essa peça aqui é mais importante do que esse show do fulano. Vamos trocar. Bota o seu show na página 3 e dá a capa para a peça”. Isso às 5h da tarde da véspera de sair a matéria. Eu nunca mais disse a um artista: “O texto vai sair”. Nem notinha.

Conte um trabalho que você cavou um espaço improvável na mídia?

Nos anos 80 e até hoje me orgulho. Naquela época, se você tivesse uma tripinha na *Veja* falando do seu produto, era para soltar fogos. E a Elba Ramalho era uma artista tida como nordestina, paraibana, por esses *cultzinhos*. Ela fez um show chamado *Coração Brasileiro* [1983, *Ariola*] que era um acontecimento. Mesmo se você não gostasse de música nordestina, era um acontecimento de cenário, figurino, banda. Ela perdia não sei quantos quilos por show, cantando, dançando, um pique. Depois ela repunha, tomava muita água de coco. A gente conseguiu vender isso para a *Veja*. Ela foi capa da *Veja* com uma matéria de seis páginas.

Você trabalhou com o Cazuzo. Era difícil trabalhar com ele?

Não. Era rebelde e tudo, mas tinha uma obra muito interessante, então as pessoas ficavam curiosas. Foi difícil a doença, lidar com a doença. Mas ele mesmo tirou tã de letra aquilo. Ele só não tirou de letra aquela capa da *Veja*, né? Aquilo foi uma coisa que me deixou apavorada. Porque ele piorou quando se viu na capa da *Veja* daquele jeito. Eles devem ter escolhido a dedo aquela foto. Ele estava já muito magro, muito abatido, mas pegaram uma foto assustadora. Ele piorou ali. Ali nós compramos uma briga mesmo com a revista, fizemos abaixo-assinado, liderado pelos pais dele e por todos os artistas. Foi a mesma revista que fez a capa da morte da Elis. Alguns artistas, como Chico e Milton, pararam de falar com a *Veja*. Até hoje não falam.

Uma boa assessora de imprensa tem que ser também uma consultora?

Ah, tem que ser um pano quente daqueles. Eu fui a Cuba com Maria Bethânia, e ali o meu apelido virou *pañuelos calientes*, porque era muito pano quente. Os cubanos resmungando, e a Bethânia: “O que é que eles estão falando?”. Eu: “Estão dizendo que já vão ajeitar o som, que vai ficar ótimo”. Ela dizia: “Essa gente incompetente, vim aqui cantar de graça!”. E eles: “O que é que ela está dizendo?”. E eu: “Que está muito contente de estar aqui,

de cantar no festival”. Fiquei a temporada toda nessa saia justa.

Como surgiu o seu livro *Assessora de Encrenca*? O que você conta nele?

São histórias e casos. Muita gente ficou frustrada. Teve um crítico que falou: “Ah, é um livro chapa branca”. Naturalmente, ele estava esperando que eu fosse falar da vida sexual do Gil, da Elba, de quem lá que fosse. Essa nunca foi a intenção. Eu me considero uma boa contadora de casos, viajo muito, viajei 15 anos com o Caetano pelo mundo e, sempre que voltava, a gente se reunia com uma turma, e então as pessoas pediam: “Gilda, conta aquele caso da portuguesa, aquele caso lá, no Japão”. E aí um dia o próprio Caetano disse: “Você devia escrever isso, porque, daqui a pouco, a gente vai começar a esquecer”. Às vezes, no trânsito, eu lembrava de um caso, e meu irmão, que é um grande contador de histórias, ia anotando; depois eu me reunia com ele e a gente escrevia; ou ele escrevia, e eu ajeitava, enfim. Assim foi feito o livro. Esse título veio da minha filha, de quando ela era pequena. Uma vez perguntei o que ela ia ser quando crescesse. Ela falou: “Quero ser igual você, assessora de ‘encrenca’”. Quando a menina falou isso, eu disse: “Gente, dei à luz a um gênio, porque essa menina descobriu a minha verdadeira profissão”.

Para terminar, conte algum momento seu com Vinicius, da sua vida com ele.

Aprendi muito com o Vinicius. Ele era uma pessoa muito interessada no outro. Vejo muito isso no Gil. Lá fora, todo mundo fala assim dele: “Coitado do fã: só veio pedir um autógrafa e agora ele está dando entrevista”. Porque o Gil pergunta tudo: “Ah, você é de Niterói? Como é o nome daquele músico que era de Niterói também? Você conhece fulano? Está aqui há muito tempo?”. Só faltou perguntar como foi o parto da mãe dela, se foi normal, se foi cesariana. Ele vai lá atrás, na vida da pessoa. E o Vinicius não era assim, esse exagero todo, mas também era muito interessado na pessoa, fosse quem fosse. Ficava conversando com a dona Rosinha, a nossa empregada, contando coisas. A minha família é muito amiga da família de Donga, então, eu levei ele em umas rodas de samba, no subúrbio do Rio. Nossa! Ele adorou.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/2010/09/02/gilda-mattoso/>

Inezita Barroso

Cantora e apresentadora de TV

“Brasileiro tem muito disso, de ficar na janela olhando a terra dos outros, enquanto pega fogo na terra dele.”

Entrevista realizada por Aloisio Milani e Georgia Nicolau no dia 29 de junho de 2010, em São Paulo.

Inezita Barroso

É absolutamente compreensível visualizá-la como a personificação do programa caipira *Viola, Minha Viola*. Afinal, já são 30 anos à frente da atração musical mais duradoura da televisão. Inezita começou na extinta Tupi e hoje está TV Cultura de São Paulo. Mas reduzir Inezita Barroso ao *Viola* é desconhecer uma trajetória de atuações ecléticas na cena cultural. Além do trabalho ligado à música, Inezita também trabalhou no rádio, foi atriz de cinema e personagem importante nos primeiros anos da televisão no país.

A paixão pela música precisou ser escondida na infância porque a família cultivava a ideia de que era feio ser artista. Nas férias no campo, ela inventava que ia ver “a vaca nova que chegou”, quando na verdade corria para se meter na roda de viola entoada pelos matutos. Em uma viagem a Pernambuco, já adulta, foi estimulada pelo então governador Agamenon Magalhães a fazer um recital no principal teatro da cidade. Só então começou a cantar profissionalmente. “Já estava casada e ninguém chiou mais.”

Essa paulista de voz contralto, nascida em um domingo de carnaval, trabalhou com grandes nomes dos tempos das grandes orquestras: Guerra Peixe, Hervé Cordovil e Radamés Gnatali. Em seu primeiro disco, gravou despretenciosamente duas marcas de sua carreira: o samba popular *Ronda*, do amigo Paulo Vanzolini, e a folclórica *Moda da Pinga*. Após quase 60 anos de carreira, optou por ficar longe das badalações e de modismos. “Vocês ainda vão ver a viola no alto do Cruzeiro do Sul, estou prometendo.”

Fale um pouco sobre o seu começo de carreira e de seu percurso como artista?

Nasci no bairro da Barra Funda, em São Paulo. Era um domingo de carnaval. Passava na porta da minha casa o cordão Camisa Verde. Naquele tempo a gente nascia em casa. Mais tarde, aquele cordão virou a Escola de Samba Camisa Verde e Branco. Tenho a honra de ter esse como o primeiro som no ouvido musical. Dizem que eu não chorei, devo ter gostado, nasci quietinha. De lá para cá, essa paixão pela música veio aumentando. Aprendi todos os instrumentos na medida do possível, toquei muito piano, gaita paraguaia, viola e violão. A viola ganhou um papel de destaque na minha vida porque meus tios eram fazendeiros em vários locais de São Paulo e, nas férias, como eram muitos primos, a gente fazia um grupo e ia para a fazenda de um dos tios. Eu fiquei conhecendo todos os estilos das diversas regiões caipiras de São Paulo, que são bem diferentes entre si. A música e os costumes de Campinas, por exemplo, são muito diferentes de Presidente Prudente e de outros locais. Comecei a me interessar muito por isso, de tal forma que era um drama na hora da voltar das férias; a gente se es-

condia, perdia o trem, um inferno – tudo para não voltar logo para São Paulo. Criei esse amor pelas coisas do campo, pelo rural. Nasci em 1925 e não havia por aqui esse entusiasmo pelo interior. Era considerada uma coisa esquecida, longe, da qual só lembravam na hora de comer, tomar café. Mas a gente amava aquela vida, todo mundo assim meio criança, meio malandrão, levado. A fazenda era um mundo diferente de São Paulo: os cavalos, os animais em geral. Muitos dos meus primos moravam na fazenda e só vinham para São Paulo na hora de estudar. E vinham esperneando, chorando, mas tinham que vir, cada um tinha que ter sua profissão – todos estudaram.

A minha paixão pela música surgiu dentro da família. Eu tinha uma avó paterna que tinha uma voz linda e maravilhosa, tocava muito bem piano. Aliás, os parentes que sobraram ficaram muito espantados com a semelhança da minha voz com a dela. Ela era contralto também. Aliás, há uma história engraçada que eu vou contar: o meu avô paterno era de Belém do Pará e muito culto, jornalista, professor de grego e de latim, veio para São Paulo dar aula na Faculdade de Direito do Largo São Francisco e depois voltou para lá. Morreu cedo e amava minha avó, que era muito bonita. A história é que houve uma festa beneficente em Belém. Minha avó falou: “Ah, preciso cantar porque é em benefício do asilo, quero ajudar”. Aí o meu avô, muito ciumento, falou: “Está bem, como é beneficente, eu deixo”. Ela fez uma roupa linda, estudou trechos de ópera no piano, cantou, ensaiou. Ela mesma fez o vestido, o chapéu com umas plumas, aquelas coisas lindas do Norte do Brasil. Na hora da festa, ele falou: “Você está muito bonita e eu não quero que você cante”. Foi um drama, uma choradeira: “Como que eu não vou? Como eu vou desapontar a plateia?” Ele não arredou o pé. Ela fechou o piano, foi para praia com aquele vestido arrastando na areia, entrou no mar, jogou a chave do piano, voltou e falou: “Até eu morrer você nunca mais vai me ouvir tocar nem cantar”. Foi a vingança dela. Uma história de música da família muito forte e eu adorava ouvir.

É uma história de conservadorismo, de machismo. Você viveu isso na sua família aqui em São Paulo ou com o seu marido? Não sei se muita gente sabe, mas você foi casada e se separou. Sofreu preconceito por ser artista?

O preconceito existia. Meu pai dizia: “Você cantar em festa de aniversário, em quermesse na igreja, tudo bem. Mas você nunca vai subir em um palco para cantar como profissional”. Tinha aquela mágoa porque eu queria, o rádio estava na moda, com os grandes cantores, e eu tinha vontade de fazer. Quando eu era criança fiz programa infantil, curti muito, mas daí você vai crescendo e a família: “Agora você está mocinha, é feio ser artista”.

A sua família é tradicional aqui em São Paulo. Eram de cafeicultores, não é?

É. Eles tinham estas manias: “Artista na família, não”. Todos aprenderam música, fizeram o que quiseram em arte, pintura e música, mas ninguém podia ser profissional. Hoje em dia a gente acha uma coisa boba, mas naquele tempo era sério. Lembro de outra cena quando eu era pequena, eu tinha uns seis anos. Meu avô, com 18 filhos, tinha uma casa enorme na Rua Conselheiro Brotero. Era a casa que acabava no quarteirão da Rua Tupi e era muito gostoso ir lá brincar no jardim, no pomar. As janelas da sala davam para o jardim, porque a sala de visitas era o lugar sagrado de receber as personalidades. Ficava sempre trancada, era o lugar onde se guardava o gramofone de corda. Uma das minhas tias – e que era minha madrinha – gostava muito de música. Ela tinha aulas à tarde de violão e eu achava aquilo uma beleza. Meu avô obrigava cada filho a estudar um instrumento – até harpa, bandolim e uns instrumentos estranhos eles estudaram. O violão era meio perseguido porque era instrumento de vagabundo. Quando eu sabia que minha tia ia ter aula de violão, eu ficava acesa, mas eles não me deixavam entrar pela porta da sala. Eu pulava a janela, me escondia atrás do sofá e assistia à aula. Ela não era muito aplicada e, quando acabava, eu ficava babando com aquele violão lindo. Aí o professor dizia: “Estude, senhora, que eu venho na próxima semana”. E ela: “Vou estudar, sim”. Saía o professor, ela pegava o violão, punha em cima do sofazinho, saía da sala de visitas, apagava a luz e não estudava nada; trancava a porta e ia embora, mas a janela ficava aberta. Eu pegava o violão e tocava tudo o que ela tinha aprendido. Um dia, fui voltar para o jardim e a janela estava fechada, a porta também, aí eu comecei a gritar e me pegaram com o violão. Nossa, foi um drama! “Meu Deus, como que essa menina fez isso? E está tocando!”. Aí comecei a ter gosto pelo violão. Foi assim.

Como era a música dos caipiras na fazenda dos seus tios?

Eu fugia com meus primos para irmos ver os caipiras, os colonos tocarem. Inventava: “Vou com o Geraldo ver a vaca nova que chegou, dizem que é linda; vou lá e já volto”. “Já volto” nada, eu ia para a roda de viola. Mas os colonos nunca me deixaram tocar porque eu era mulher. Tinha bastante preconceito. De tanto olhar, eu já sabia tocar aquilo, mas eles não deixavam, até que o Geraldo, meu primo, me lembro bem, amoleceu: “Ah, deixem a menina tocar, o que custa? Ninguém vai saber que ela tocou”. Botaram a viola na minha mão e eu toquei inteiro o *Boi Amarelinho* [moda de viola paulista de domínio público].

Como que era o *Boi Amarelinho*?

“Eu sou aquele boizinho que nasceu no mês de maio / desde que pisei no mundo foi só para sofrer trabalho”. E daí fala de vida, de paixão e da morte do boi. A caipirada chora até hoje quando você canta, porque o boi acaba no matadouro. É comprida a moda, eu ainda não cantei no *Viola, Minha Viola* porque é muito longa e eu não quero cortar versos, quebra um pouco o sentido. Essa foi a primeira coisa que eu li. Eu pegava o papelzinho, escrevia a letra e tocava inteira com viola. Nessa época, não lembro quem chegou em Piracicaba para visitar a fazenda e falou: “Mas ela toca. Já pode tocar no coreto de Piracicaba”. Foi a maior glória, aplaudiram; aí pegou, toda hora eu ia lá para tocar viola caipira.

Já mais adulta, você se casou e fez faculdade. Como é que foi parar na primeira turma de biblioteconomia da USP?

Gostava muito de ler os livros brasileiros, as histórias brasileiras, e era difícil você sair para comprar um livro daqueles. Mário de Andrade devia ter umas 500 edições... eu aproveitava a hora de estágio que eu tinha que classificar os livros, chegava uma hora antes e lia tudo. Mário de Andrade, Jorge Amado. *Macunaíma* li umas 20 vezes. Eu amava aquilo, todos os autores. Brasileiros e brasileiras. E daí eu fazia fichinha catalográfica, batia à máquina, punha no lugar e ia embora.

O que te despertava tanta paixão por Mário de Andrade? Ele foi um grande folclorista também, um grande crítico...

A minha vida é cheia de historinhas e coincidências. Eu morei pouquíssimo tempo no lugar onde nasci, na Rua Lopes de Oliveira, na Barra Funda. A gente mudou para Perdizes, o meu irmão nasceu lá, mas uma tia nossa ficou morando lá. E o Mário de Andrade morava perto desta minha tia, na Rua Lopes Chaves. Antes de fazer o curso de biblioteconomia, eu já admirava esse homem: “Meu Deus, como ele fala, como ele é maravilhoso”. Minha tia, que morava três casas depois da dele e tinha uma filha da minha idade, falava maravilhas. Ela fez o conservatório musical na São João, foi aluna dele, punha o Mário no céu: “A aula dele é uma coisa, fica cheio de gente do lado de fora pendurada na janela, porque ninguém resiste, ele é fantástico”. Era época dos patins, minha prima e eu íamos patinar na porta dele, porque a gente sabia que ele chegava às 5h. Eu tinha uns nove anos. Ele chegava na esquina, altão, grandão, moreno. Eu perdia a fala. Sabe quando você admira uma pessoa, quer falar e não sai nada? A boba aqui ia patinar só lá, mas ele devia me achar uma chata, “uma menina fazendo barulho na porta da minha casa”.

Mas nunca o conheceu?

Não, conhecer e conversar, nunca. Eu queria dar a mão e dizer “boa tarde”, mas sabe como é, para uma criança de nove anos, ele era muito grande para mim, eu não tinha essa audácia. Mais tarde, depois que me casei, o meu cunhado, Maurício Barroso, que era ator do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), falou: “Vou realizar o seu sonho, vou te apresentar o Mário de Andrade. Já falei para ele e ele vai conversar um dia com você”. Eu nem dormi aquela noite. No dia marcado, porém, ele ficou doente. E dessa doença ele morreu. Foi uma frustração para mim porque eu não cheguei nem a olhar para ele e dizer: “Eu admiro o senhor”. Tem umas coisas engraçadas na minha vida.

E a sua ligação com o Nordeste? Você começou a carreira em Recife, certo?

Vocês tinham perguntado sobre o meu marido, é verdade. Ele era cearense e a família inteira musical. E eu era muito amiga do Durval Rosa Borges, pernambucano, que amava o teatro, participou do Teatro de Amadores de Pernambuco e fez muito sucesso em São Paulo. Quando estive no Ceará, os parentes do meu marido me pediam para tocar para eles. Eu ficava meio ressabiada, porque aproveitei a viagem para conhecer o folclore de lá e recolher temas, eu não conhecia o Ceará. Mas, lá, toquei e cantei muito para a família e para os amigos. Aí o Durval falou: “Agora vocês vão conhecer a minha terra”. E fomos para Pernambuco. Lá, o Teatro de Amadores funcionava no Teatro Santa Isabel, aquele que pegou fogo e depois foi restaurado. É um teatro lindo. Um certo dia, o governador Agamenon Magalhães falou comigo: “Eu sei que a senhora é uma grande cantora”. Mas eu disse: “Não sou profissional, não vim aqui para me apresentar, estou recolhendo temas folclóricos, nem trouxe o violão nem nada”. E ele: “A gente dá um jeito, eu quero que você faça um recital no Santa Isabel”. Eu quase caí desmaiada. Já pensou? O maior teatro de Pernambuco, meu Deus! Eu emprestei o violão, mandei fazer um vestido, porque só tinha levado calça comprida e dei um recital. Foi uma coisa de louco. No repertório, muita coisa de São Paulo e do Rio Grande do Sul, coisas que eles não conheciam, mas também cantei um maracatu e *Pregão da Ostra* [tema tradicional com arranjos de J. Prates]. Dei três recitais porque lotou, não cabia o povo.

Em Recife foi que você virou profissional?

Foi. A primeira vez que ganhei dinheiro foi pelas mãos do Capiba, que me levou para a Rádio Clube, onde fiz uma temporadazinha. Depois comecei a visitar as cidades do interior nas rádios. Era uma seriedade. As técnicas das rádios eram mulheres, e muito competentes. Fui a Caruaru, depois a

Campina Grande, fiquei maravilhada. E o material que eu trouxe foi coisa de primeira. Depois eu fiz outras viagens de pesquisa folclórica, mas nessa primeira eu fiquei louca. Foi a primeira vez que o Capiba falou: “Você não vai cantar de graça na Rádio Clube, eu vou pagar”. E eu: “Não precisa, eu não sou profissional”. Mas ele dizia que isso iria ajudar para pesquisar, para viajar. Foi quando voltei para São Paulo, assim toda importante. Eu já estava casada e ninguém chiou mais por eu ser artista. Tinha um diretor, o Demerval Costa Lima, um baiano super competente que me convidou para cantar na Rádio Nacional, em São Paulo. Mergulhei no profissionalismo. Fiquei algum tempo lá, porque eu fui fazer cinema e televisão. Fiz também um programa na TV Tupi, não como contratada, a pedido de Túlio de Lemos, outro diretor maravilhoso. Um programa sobre Noel Rosa, no qual eu representava e cantava, tinha um diálogo para decorar, foi muito bonito.

Qual a sua história com Noel Rosa?

Tem muita história. O meu marido formou-se no Largo São Francisco, era colega do Paulo Autran e tantos outros maravilhosos que frequentavam a faculdade no mesmo período. Um dia, não sei o porquê, o Maurício, meu cunhado lá do TBC, falou: “Vou trazer aqui o Ziembinski e a Cacilda Becker, você não quer cantar alguma coisa para eles?”. Ele sugeriu que eu convidasse os amigos da faculdade. Aí foram Vicente Leporace, Paulo Autran, Renato Consorte e Paulo Vanzolini, que estudava medicina, mas andava com a gente. Nessa época, eu dei muitos recitais no TBC. Tínhamos também um amigo do Rio que era jornalista e comunista, o Oswaldo, ele andava metido em política, sempre escondido, mas como tocava, tinha uma voz louca! Ele vinha todo sábado para as nossas reuniões. A gente começava às 11h, tocava o dia inteiro e parava lá pelas 21h30. Todo mundo ia embora e, no outro sábado, tinha outra reunião. Aí o Oswaldo falou: “Vou te dar um livrinho com as letras do Noel Rosa”. Foi mais ou menos o mesmo período em que fiz o programa na Tupi. Noel Rosa tinha letras maravilhosas. Meu cunhado era amigo da Aracy de Almeida, que tinha ouvido eu cantar Noel na Tupi e deu uma entrevista para o jornal me criticando: “Essa grã-fininha metida”. Me ofenderam muito porque imaginavam que o primeiro disco seria Noel Rosa. Mas eu cantava bastante em festas, na faculdade, nas caravanas artísticas do Centro Acadêmico XI de Agosto pelo interior, foi muito bem aceito. Cada um gostava de um gênero de música, mas cantávamos tudo, não tinha essa coisa de “eu só canto isso”. A gente ampliou o horizonte, cantou tudo, valsas que o Silvio Caldas cantava... ele, inclusive, foi várias vezes lá em casa, fizemos muita serenata no Sumaré.

Como foi a história do seu primeiro disco? *Moda da Pinga e Ronda* juntas?

Um amigo meu pianista, o Túlio Tavares, do Rio Grande do Norte, que também estudou na faculdade de direito, sentava lá no meu piano e mandava ver. Era a nossa rotina nas reuniões musicais. Aliás, foi em uma dessas vezes que o Paulo Vanzolini chegou dizendo que tinha feito uma música. E cantarolou. Desafinou, na verdade (*risos*). Era *Ronda*. O Túlio falou: “Isso é bonito, vou por na partitura”, e deu para eu cantar. Esse clássico nasceu assim. Aí alguém me convidou para cantar no Rio *Moda da Pinga*, porque achou muito engraçado. Disco, para mim, eram só aqueles de acetato, horríveis. Quando a gente queria aprender uma música para o bando inteiro tocar, a gente gravava nesse disquinho que era em um lado só. Rodava depressa para aprender e logo estava estragado, porque riscava, não tinha qualidade. E fui para o estúdio no Rio gravar *Moda da Pinga*, e o Paulo Vanzolini também estava lá. Gravei, o diretor musical gostou. Gravei até com o regional formado por Menezes, Garoto, Bola Sete, só os cobras, não foi nem com viola. Eles amaram. Aí o diretor musical queria fazer o outro lado do disco também. E eu estava acostumada a disco de um lado só (*risos*). O Paulo sugeriu que eu gravasse a música dele, *Ronda*. Eu não tinha nem a letra inteira. Ele escreveu no Joelho. Falei para o diretor musical que o que eu ia gravar era aquele samba paulista. Ele respondeu: “Está louca? Desde quando São Paulo tem samba? Não vai gravar isso, não”. O Paulo ficou no chão, aí ficou feio, o regional todo amansando o cara, que ficou bravo, botou o chapéu na cabeça e foi embora. Mas os músicos me apoiaram. E o meu primeiro disco, portanto, foi uma moda caipira de um lado e *Ronda* do outro. Amei ter gravado porque fez muito sucesso. O regional previu: “*Ronda* vai ser eterna, não vai sumir”. Depois muita gente gravou, o Cauby Peixoto, a Maria Bethânia. É muito bonita, bem própria de São Paulo.

Você convivia com artistas, o seu cunhado era do TBC e lá conheceu o Alberto Cavalcanti. Como era o cinema, quantos filmes fez?

Sete filmes. O sonho do Cavalcanti era fazer um filme comigo. Ele adorava quando eu tocava violão, a gente fazia umas noitadas lá em São Bernardo nos estúdios da Vera Cruz. Lá, sempre havia gente de fora: os ingleses, os alemães, todo aquele pessoal que era contratado na Europa para o cinema. Havia sempre um show meu com o violão. Tinha o cachorro Duque, que era do Jordano Martineli, que o Mazzaropi sempre usava nos filmes dele. O Duque fazia as gracinhas, rolava no chão, fingia de morto, os estrangeiros amavam, aplaudiam, ficavam lá até 1h da manhã, nunca acabava o jantar. E a Ruth de Souza, que eu amo de paixão, muito minha amiga, dizia: “Esse cachorro é um chato”.

E eu falava: “Deixa o cachorro fazer o show dele”. E ela falava: “Não gosto dele porque ele ganha muito mais do que nós”. Era só gargalhada e os estrangeiros não entendiam o que a gente estava fazendo e riam junto.

O seu primeiro filme foi com a Ruth de Souza?

Foi, *Ângela*, uma farra. O argumento era da mulher do Alberto Cavalcanti, e fez sucesso, correu o Brasil quatrocentas vezes. O Abílio Pereira de Almeida era o jogador, o Alberto era o galã, eu era uma mulher meio duvidosa e a Ruth era minha empregada. Havia cenas muito engraçadas. Já em *Mulher de Verdade*, também do Cavalcanti, eu ganhei o Prêmio Saci de melhor atriz.

Que ano que foi isso?

Foi 1955, eu acho. Primeiro eu ia fazer *O Cangaceiro*, mas aí eu vi o argumento e não gostei. Foi um filme bem rodado e aceito na Europa antes de *O Pagador de Promessas*. Não quis, tinha que ir para o interior filmar, perder um tempão... depois o Cavalcanti teve um desentendimento com a Vera Cruz e fundou a companhia dele, que era a Kino Filmes. No *Mulher de Verdade*, eu era uma bigama e tinha duas vidas, morava no subúrbio com um e com um grã-fino riquíssimo. Foi muito engraçado esse filme, tinha um argumento muito bom, Ziembinski trabalhou, muita gente boa trabalhou. No fim dá um quiproquó e acontece um incêndio. O bombeiro que me salva era o meu marido e eu estava na casa do outro. Mas ele não me reconhece por causa da fumaça. E eu, apavorada, no ombro dele. Ele nem viu que era a mulher dele e no fim eu pulo em uma rede – mas era um dublê. Foi fantástico. Foi muito bem feito. Com esse filme, ganhei o Saci de Cinema.

Esse período seu no cinema coincide com o começo da televisão. Se não me engano, você teve o primeiro programa de música com anunciante exclusivo. Cada cantor de sucesso tinha um programa de música. Como era o seu?

Foi na Record, que ia inaugurar a televisão. Eu estava na Rádio Nacional, completando um ano de contrato com Demerval Costa Lima, daí fiquei assanhada, queria fazer televisão. Apareceu o Eduardo Moreira, advogado amigo nosso, medido com arte, e sugeriu que eu pagasse a multa na rádio e fosse para a Record. Assim foi feito. Foi uma beleza, o programa era produzido e dirigido pelo Eduardo Moreira com muito gosto. Tinham cinco músicas com grandes patrocinadores. Entre eles, Nescafé e Air France. Era muito caprichado e não era como hoje. Era no peito e na raça. Ao vivo. Havia cinco cenários diferentes, as roupas combinando com as músicas. Enquanto eu cantava a primeira, os desenhistas faziam o segun-

do cenário; enquanto eu cantava outra, eles desenhavam o terceiro. Não tinha mo-leza, eu trocava roupa de um cenário para o outro. A esposa do Moreira, a Marília, que também teve um programa infantil na Record, me ajudava. Foi na época que saiu esse carrapicho de grudar na roupa. Punha tudo nas costas e eu entrava no estúdio com cinco roupas, uma em cima da outra, então eu ia descascando. A Marília vinha por trás, tirava, jogava no chão, trocava o sapato, sempre tinha um chapéu para determinar o lugar. Aí pegava o chapéu e ia para o segundo. Foi muito gostoso aquele tempo, esse programa exclusivo durou quase sete anos. Cada cantora tinha seu programa: Maysa, Ângela Maria, um timão de artistas. A Isaura Garcia não gostava de televisão, mas acabou cedendo. Esse tempo da Record era maravilhoso. Mas era programa de estúdio, não tinha recurso nenhum. Nessa época apareceu o Newton Travesso, que era um garotão, aí o Moreira falou: “Vou ensinar tudo para esse menino”. O Moreira ganhou uma bolsa de estudos para passar um ano em Cuba, que era o país mais avançado em televisão. Ele ficou um ano lá, aprendeu todos os truques e falava por rádio amador, sempre orientando o Newton. Quando voltou, estava tudo nos seus lugares, funcionando maravilhosamente. Aí começou o programa de auditório com Cesar de Alencar, no Rio de Janeiro.

Isso fez com que vocês perdessem espaço na televisão.

Foi. Até um dia que eu me danei e falei: “Não vou mais fazer televisão”. Porque no auditório entrava uma pianista erudita e tocava, em seguida entrava um pandeirista e, assim, ia. Não tinha estilo, não tinha nada, era uma feira para agradar o povão. E agradou muito, ficou anos nesse sistema. E permanece mais ou menos até hoje. As fãs gritando, aquelas brigas de fãs ridículas, avançando no carro na saída. Aquilo durou, o carioca gostava muito. A gente aqui em São Paulo era mais manso.

Sempre ouvi falar que o Eduardo Moreira foi um grande produtor musical. Eu queria que você falasse do papel dele como produtor na sua carreira de cantora.

O Eduardo e a Marília Moreira eram amigos nossos, eles viviam lá em casa, ou a gente na casa deles, conversando sobre música, cinema, teatro. A gente ia muito ao teatro por causa do meu cunhado, principalmente no TBC – algumas peças eu decorei inteirinhas. Toda noite a gente estava lá. Peças lindas, maravilhosas, artistas ótimos. Depois veio Sergio Cardoso, Nídia Lícia, foi uma época bonita do teatro e como a gente era muito amigo, a gente fazia as mesmas coisas. Aqui em São Paulo, havia um clubinho dos engenheiros na Rua General Jardim, em um porão. Por ali passaram os maiores artistas do mundo. Quando acabava um espetáculo, levavam os artistas ao clubinho. Tinha um bar muito bom, mesi-

nhas e um pianista que era irmão do Gilberto de Carvalho, o Polera. Frequentei ali muito tempo. Recebemos Amália Rodrigues, Rita Pavone, muitas italianas. Era um bar pequenininho, mas um amor de lugar, ninguém deixava de ir lá.

Mas ele pesquisava repertório contigo? Como era o trabalho do Eduardo Moreira como seu produtor?

O trabalho era muito bom, eu nunca o deixei ao léu porque mesmo na Rádio Record era muito cuidadoso nos arranjos, pesquisava tudo, fazia arranjo por telefone. Eu tive sorte. O Moreira primeiro me levou para a RCA Victor para gravar profissionalmente. Foi ele que conseguiu isso. O Moreira conhecia muita coisa, só o mundo caipira ele não conhecia muito. Ele gostava muito de música, a casa dele era fantástica, vivia cheia de artistas e ele sempre procurando renovar. Sempre foi um grande produtor. O Moreira inventou um negócio que todo mundo quebrou a cara para saber como que era. Eu cantava uma poesia da Cecília Meirelles, que era *Berceuse da Onda que Leva o Pequeno Náufrago*. Era uma história da onda do mar que afoga uma criança. O Moreira pediu para eu trazer meu aquário, porque ele tinha bolado um negócio. Lá vai o aquário para a televisão. Fui cantar a história da onda, atrás do aquário, com uma luz indireta e um ventilador. Aquilo causava um efeito, parecia que eu estava junto com os peixinhos mergulhados na água. O Moreira tinha ideias lindas. E as loucuras que a gente fazia: levamos até macaco e coruja no programa...

Como foi sair da TV Record e abraçar a música caipira, um gênero que sofria muito preconceito?

Muito preconceito tem ainda. Comecei a filosofar muito sobre estas coisas, do porquê de não se gostar de caipira, do interior. É a nossa raiz, a nossa vida, a nossa terra. Brasileiro tem muito disso, de ficar na janela olhando a terra dos outros, enquanto está pegando fogo lá atrás, na terra dele. “Caipira é vagabundo”, “caipira é sem dente”, “caipira é doente”, e eu posso provar que não. Eu tinha feito uma viagem de jipe até o Nordeste. Fui dirigindo para recolher temas e fiquei dois meses viajando, com este meu cunhado e um amigo nosso do Rio. Os dois não dirigiam. Eu falei: “Vou chegar até o Rio Grande do Norte, se possível, pelo litoral”. Não tinha rio, não tinha estrada nenhuma, a gente chegava na praia e ia pela areia. Se tinha um rochedo muito alto que entrava pelo mar, entrávamos 100 quilômetros lá para dentro e dávamos uma volta para sair na frente, para passar o rochedo. Fui recolhendo material folclórico de primeira qualidade. Quando cheguei na Paraíba, recebi uma mensagem por rádio amador, de que eu tinha ganhado o Prêmio Roquette Pinto, e que tinha que estar em São Paulo para rece-

ber no dia seguinte; e eu estava na Paraíba. Catei o jipe e fui parar em Jequié, na Bahia, onde dormimos em uma pensão de caminhoneiros. Às 6h da manhã, vim embora. Ainda peguei o ensaio do Roquette no Teatro Cultura Artística, e fui para casa. Eu estava mais preta do que carvão, porque jipe não tem capota. A viagem me deu todo aquele material de pesquisa, coisas lindas; folheava aquilo e pensava em fazer um livro, um programa. Mas aí um dia me enfezei muito, acendi a churrasqueira e joguei todas as notas que tinha, coloquei fogo em tudo. Falei: “O que eu sei está aqui dentro da cabeça”. Ninguém quer, vou ficar guardando?

Jogou sua pesquisa toda fora? Isso foi por conta da sua saída na Record?

Sim. Fiquei brava porque eles podiam ter me dado a mão, experimentado algo novo pelo menos.

Como foi sua carreira nesse período que você saiu da Record?

Vieram outras coisas, bossa nova, jovem guarda. Inventaram aqueles ritmos todos, aí me aparece como estrela de ouro o Roberto Carlos. Ouvia as músicas dele e dizia: “Poxa vida, ele tem um repertório bom para criança”. Isso antes de ele virar romântico, eram umas músicas levinhas com o Erasmo Carlos. No meu prédio estava cheio de crianças e as crianças cantavam aquilo (*risos*). A mãe falava: “A senhora dá aula de violão? Dá para o meu filhinho, que ele adora Roberto Carlos, quer cantar”. Chegou uma hora que eu tinha 62 alunos, tudo de 15 anos para baixo. Virei professora de violão e Roberto Carlos me ajudou nessa vida, senão eu tinha afundado. Dava aula das 8h da manhã, em um banquinho sem encosto, até meia-noite, se precisasse. Devo muito a ele! Não estou brincando, não.

Você gravou dezenas de discos de música caipira. E depois disso, entrou na TV Cultura e comemorou agora 30 anos de *Viola, Minha Viola*.

Vocês ainda vão ver esta viola no alto do Cruzeiro do Sul, estou prometendo. Não me provoquem que eu sou ruim (*risos*). Você viu a festa dos 30 anos? E ainda faltou muito violeiro. É muito bonito ver a quantidade de novas orquestras de viola e as crianças tocando o instrumento. Minha bisneta está alucinada por viola e violão, está estudando como louca. Quando é que eu ia ver isso na minha vida? Quero durar para ver mais. Fiquei feliz e agora não saio dessa estrada, vou até o fim.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/2010/08/30/inezita-barroso-2/>

“O corpo é resultado do que vivi, como estudei, como fui educado, da profissão que adquiri. E também é a história das suas adaptações psíquicas, emocionais.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 28 de maio de 2010, em São Paulo.

As gestualidades e os limites físicos do corpo são reveladores da nossa própria individualidade. É dentro dessa premissa que Ivaldo Bertazzo, diretor teatral e mentor do Método de Reeducação do Movimento, vem desenvolvendo desde os anos 70 um trabalho voltado para congregar pessoas de diferentes profissões e classes sociais, tendo o corpo como objeto de interesse. Em suas pesquisas, chamou essas pessoas de “cidadãos dançantes”. “O corpo é resultado do que vivi, do que estudei, da profissão que adquiri.”

Recentemente, Bertazzo trabalhou os elementos da cultura indiana com os jovens da periferia. “Quando trago essa estranheza cultural de um lugar distante, é porque sou contra fechar os garotos na sucata do bate-lata, de só ouvir funk”. Hoje, a proposta já evoluiu para criar dançarinos profissionais. “Porque, se não, o cara se acomoda no trabalho social, fica seis, sete anos ganhando vale-cozinha.”

Paulistano, nascido em 1950, Bertazzo começou a dançar aos 16 anos. Teve aulas com Tatiana Leskova, Paula Martins, Renée Gumiel, Ruth Rachou, Klauss Vianna e Marika Gidali. O coreógrafo diz não se considerar “um bom administrador”, mas lamenta a falta de estrutura no âmbito da cultura que promova a formação profissional da figura do gestor e do produtor. “Não é uma deficiência para o mercado cultural ter um produtor sem grandes capacidades?”

Quando você começou a dançar e coreografar? De onde veio o interesse?

O processo pessoal de dançar vem dos ímpetos adolescentes. A gente tinha modelos muito preciosos, únicos: Mykhail Baryshnikov e Rudolf Nureyev. Eram modelos a alcançar, como um jovem que via o Bruce Lee e desejava ser um grande lutador de kung fu. Esses modelos ajudam muito a vocação de um jovem. Quando você tem esse exemplo, vai trabalhando o instinto vocacional para se transformar em artista.

Onde você cresceu?

Sou de São Paulo, de uma família da Mooca que, felizmente, escutava muita música erudita, cantores de ópera. Era uma doença familiar e a gente era obrigado a escutar. Nessa obrigação, criou-se um exercício de escuta. Por isso digo que o jovem que tem desejos de se transformar em um artista precisa de modelos ou de professores que trabalhem vocacionalmente. Senão não chega lá. Isso é muito frágil hoje em dia. Pergunte a um garoto que quer ser ator o que ele tem visto de teatro. Aí você descobre que esse jovem não fica na porta do teatro, como nós ficávamos na adolescência até que o porteiro nos deixasse entrar porque não tínhamos dinheiro para pagar. Você via Zé Celso Mar-

tinez, Antunes Filho, Teatro de Arena, o balé do Maurice Béjart que chegava da Europa, Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, enfim, todo mundo, até Chico Barrigudo. O que esse jovem, que deseja ser artista hoje, vê? Nada. Ele quer ser um grande artista com nome. Como? Eu não sei.

Quais foram as suas referências no trabalho como coreógrafo?

Pego etapas muito importantes: quando surge a dança moderna americana, havia Martha Graham, José Limón e Merce Cunningham. São tendências que viraram grandes escolas e que produziram seus espetáculos com uma marca no período dos anos 60 e início dos 70. Ajudava muito ver tendências coreográficas e uma meta de linguagem. É isso que um coreógrafo precisa, ter um estilo, uma tendência. Depois chega Béjart e vão surgindo aqui no Brasil muitos exemplos. Inclusive um exemplo máximo de dança e de teatro contemporâneos que é Pina Bausch. Ela traz modelos de trabalho para nós. Qual é a trajetória hoje olhando um Béjart ou uma Pina Bausch? Como esses coreógrafos desenharam sua carreira? Há coerência, não é cada dia uma coisa. Aprendi também como coreógrafo, com o teatro, para além da dança. Como já mencionei, tenho meus mestres: Vianinha, Zé Celso e Antunes Filho. A gente passou por períodos catárticos na ditadura e no teatro brasileiro. Isso nos ensinava. Eu queria ser um coreógrafo, um dançarino, mas isso tudo fazia parte da minha escola. Você não aprende só com a dança.

A dança moderna americana chegava ao Brasil em espetáculos ou como informação?

Chegava, por exemplo, com Ruth Rachou e Clarisse Abujamra – eram as que tinham condições de estudar lá. Elas vinham e traziam para nós esses conhecimentos técnicos. Vi muito Alvin Ailey, via companhia do Merce Cunningham, da Martha Graham. Depois teve o Carlton Dance, que ajudou muito, mas já mais recentemente. Eu assisti a espetáculos da Pina Bausch aqui, em São Paulo, seis dias seguidos. Isso ajudava a gente como estudante de coreografia.

Quando você começou a trabalhar, como conseguia viabilizar os seus projetos? Como criava um espetáculo? Da concepção ao financiamento.

Comecei com o desejo de ser dançarino, mas descobri que sou uma pessoa que produz, que constrói e que dirige. É mais a minha praia. Já tinha uma escola e sobrevivia dando aula – até hoje isso acontece. Lembro que, em 1974, decidi fazer o meu primeiro espetáculo. Fiz com dinheiro da escola. A produção cultural não tinha ainda esse custo que tem hoje. Desenvolveu-se tecno-

logia, abriu-se mercado, há muitos técnicos de palco, de iluminação, de cenografia, de tudo. E agora há competição, principalmente aqui em São Paulo, que é o maior produtor cultural da América Latina. Não dou conta de ver tudo que existe em São Paulo. Porém, as coisas foram ficando mais caras, surgiu a Lei Rouanet. Tenho uma lembrança da minha amiga Fernanda Montenegro dizendo que sentia saudades de viver viajando pelas cidades apenas às custas das bilheterias dos espetáculos. Não existe mais volta para isso. Como você vai cobrar a produção artística? Um ingresso a R\$ 200 ou R\$ 300? É insensato. Aliás, nós, que somos patrocinados, estamos pouco a pouco sendo obrigados a fazer preços populares. Cabe a nós deixarmos um elitismo e conseguir trazer classe média, média alta, alta ou baixa para sentar em uma plateia juntos e assistir a um espetáculo. É assim que a cultura se desenvolve em outros países. Não devemos mais fazer um espetáculo para apenas um tipo de público.

Muitas vezes, nesse processo de Lei Rouanet, o produtor começa com o espetáculo já pago. Não há uma necessidade de se buscar a bilheteria. O que você acha disso?

Não sei. Fiz alguns espetáculos, que não tiveram grande sucesso, e não foram muito bem vistos pelo patrocinador. Entendo que fazer coisas mais comerciais às vezes é para agradar o patrocinador. O público hoje é vasto. Há público para ver besteiro ou uma pornochanchada; há público para um teatro de vanguarda na Praça Roosevelt; ou para grandes produções musicais. Se você me pergunta: “Vamos fazer alguma coisa sem dinheiro? Para a mídia?”. É muito difícil, não sei. Talvez abram-se novos formatos com a internet. Talvez a gente ache soluções para trazer público. Mas também é interessante a dificuldade. Ela traz alternativas para os recursos: você procura acordos com escolas, existem as excursões de senhoras que vêm e vão de van do interior para assistir a um espetáculo, muitas opções. Você precisa trabalhar.

Você citou as senhoras nas vans. Houve uma crítica sobre isso há algum tempo. Dizia que os espetáculos estavam se adaptando a esse tipo de público. Como ter liberdade de criação frente ao público e ao patrocinador?

Não vejo nada disso. Os parceiros que constroem arte no Brasil e que reclamam disso talvez saibam ou estudem pouco. A arte vai ficando mais popular e vã, porque eles próprios não têm recursos de estudo para conseguir seduzir públicos variados. Mas o teatro é mágico. Você pega um pano, chacoalha e tem uma luz específica. Então, alguém diz: “Eu vou morrer afogado. Eu vou morrer afogado”. E morre naquele rio criado com pano. Na plateia, você chora.

É qualidade artística. Artista não pode dormir tarde. Tem que trabalhar, fazer outras coisas. Artista boêmio era da minha época. Hoje não sobrevive mais se não lê, se não estuda. Minha amiga Fernanda Montenegro, por exemplo, não para de ler e de ver filmes de vanguarda.

Você pode seduzir e ter liberdade.

Você seduz. Eu, recentemente, fiz *Noé, Noé! Deu a Louca no Convés*, um musical que eu criei, brasileiro, em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense. E o que me diziam da região, dos guetos? “Não vai lá, hein? Eles só gostam de funk, não faça isso”. Ou então: “Põe um funkeiro que aí você traz público”. Fizemos tanto sucesso! Vinham garotos de dez anos com papel na mão, veio a Dona Alda, que assistiu ao espetáculo oito vezes. E choravam, batiam palmas. Só gostam de funk na periferia? Não é verdade.

Você criou o conceito “cidadão corpo”. O que é? Que ideia é essa?

Isso foi uma tendência em 1975 e 1976, quando percebi manifestações muito precisas de fotógrafos amadores, corais amadores, artistas plásticos, pessoas que realizavam isso mesmo não sendo profissionais especializados. Percebi um terrorismo na dança. Lógico, eu desejo ver aquele corpo de bailarino precioso, mas quis fazer algo mais teatral com a dança, mais rico. Para quebrar barreiras. Eu falava: “Vai quem quer, mas para ir quem quer, tem que investir quatro, cinco meses, ensaiando diariamente”. E no projeto Cidadão Dançante era dona de casa, advogado, estudante, todo mundo junto. Sociabilizava e aproximava-os da encrenca que é uma produção cultural e artística. Tinha uma senhora de 76 anos que cantava músicas de Schubert, tomando chá em uma cadeira. Era de cair no chão! Era uma ex-professora de matemática de um colégio do estado. Essas pequenas preciosidades abrem, inclusive, a visão dos profissionais. Era muito incompreendido. Como cobrar ingresso? Só que o Cidadão Dançante recrutava o melhor cenógrafo, o melhor figurinista, o melhor artista gráfico. E fez muito sucesso. Foi aí que eu fiquei famoso. Mobilizava seu modo de se comunicar no trabalho, porque corpo é uma ferramenta de comunicação. Ele aprende a falar, cantar, mexer, trabalhar em equipe. Hoje em dia nos pedem isso no meio corporativo: encontros com empresas para trabalhar isso que o Cidadão Dançante exigia.

Esse projeto acabou?

Não acabou. No corpo que fazia o Cidadão Dançante havia a mãe libanesa, o pai italiano, o tio espanhol, a mãe cabocla, o irlandês... esse brasi-

leiro que está aqui há 500 anos é um corpo misto. É muito complexo trabalhar com esse corpo, que eu conheci dando aula. E ele não acabou. Fui trabalhar com jovem da periferia, sim, porque começou uma tendência de trabalharmos no social. Eu não conhecia esse outro corpo, do brasileiro filho da raça negra, filho de índio, caboclo. Isso modificou todos os meus conceitos. Não trabalha igual o corpo. As companhias de dança contratam tipos de corpos que não vão se machucar: aquele cuja perna vem na orelha desde que nasceu. Esse machuca pouco, aguenta o tranco, pula e não cansa. Eu trabalhava com corpo de periferia, que é curto, rígido, mas é um metal que você bate e vibra. Parei um pouco o Cidadão Dançante, mas passei para a periferia.

Foi uma transferência.

É. Começaram a surgir trabalhos dessa forma. Com o movimento.

Sobre esse corpo biológico. O que é o corpo? O que é lidar com isso em um país como o Brasil com diversos corpos? O que você aprendeu dessa mestiçagem?

Existe o corpo da classe média, que tem carro, que se apropria pouco da cidade. Isso limita o seu corpo no uso de espaço e de níveis. Já na sala de aula dá para ver o aluno que veio de metrô e o que veio no seu carro. O corpo é resultado de várias coisas. Da genética, que você recebe de herança: se o meu pai era um negro da Namíbia, seguramente isso está inscrito na minha tipologia; se era um espanhol operário durante a época industrial, ele se revela de outro jeito. O corpo é resultado também do que eu vivi, de como estudei, de como eu fui educado, de qual profissão adquiri. Como você dá aula para uma bibliotecária que passa o dia classificando algo ou para uma pessoa que vende sapato, que sobe, desce, atende, agacha? São corpos diferentes. E o corpo também é a história das suas adaptações psíquicas e emocionais. O bailarino de companhia é um corpo que não tem essas marcas. Você vai dizer: “Mas não é gente?” É, mas ele adquiriu pouco dessas marcas. É um veículo fácil de trabalhar, um instrumento do coreógrafo, faz tudo. O corpo do Cidadão Dançante é esse que traz características da sua genética e do seu trabalho, e que você usa em cena. Estou falando do jeito que eu me adaptei a isso. E o corpo da periferia é o que mostra uma raça mais pura. É perigoso falar em raça pura, mas eu quero dizer que têm poucas mestiçagens, entende? É muito uniforme quando você trabalha com jovem de periferia. É interessante de ver, é o retrato de uma raça.

Você montou um espetáculo com elementos da cultura indiana com crianças de periferia. Logo depois veio uma novela da Rede Globo com essas características. Como você vê o olhar que as crianças têm sobre isso?

Todo trabalho social que utiliza a arte para o desenvolvimento de um jovem é “arte e educação”, mas isso também é muito vasto, não é? Tenho um entendimento de acelerar processos de aprendizado, ampliar o que ele não teve na escola pública, processos que um filho mais privilegiado tem na esquina: inglês, computação. De qualquer forma, em casa, os pais ouvem ópera, ouvem a Barbra Streisand. Na periferia, é fechado em um único campo de visão artística. Quando eu resolvi fazer dança indiana, é porque descobri que, ao perguntar a jovens de periferia sobre a história da família, havia quem falava que o bisavô era um mestre em maracatu. Aí eu perguntava: “Você faz maracatu?”. E ele: “Não faça essa coisa xarope, não! É coisa da minha família”. Trouxe essa estranheza de uma cultura distante, porque fui contra fechá-los na sucata do bate-lata, de somente ouvir o funk. Isso é uma barreira, uma fronteira cultural tenebrosa. Você tem que quebrar as paredes, trazê-los para cá e conhecer a cultura do mundo. Foi muito forte o resultado da dança indiana. Quando os meninos viram a dança indiana na televisão, era uma Bollywood, que é divertido, mas uma Bollywood malfeita. Eles riam, achavam gozado, porque não tinha signo, não tinha musculatura trabalhada, era uma farra, servia para o contexto da novela, mas não era nada.

Aí entra boa parte do seu trabalho com produção, que é juntar o músico para fazer a trilha, a dança, o cenário, em uma composição complexa. Como se dá isso para produzir um espetáculo?

Primeiro a gente pega as linguagens, as culturas que vão entrar em conflito e em contato. Se era um indiano, com quem ele pode se encontrar no Brasil? Quais vão ser os músicos? No *Samwaad – Rua do Encontro* [espetáculo de 2003 originado do intercâmbio cultural de jovens de periferia em São Paulo], a gente decidiu por percussionistas populares, de escola de samba, maravilhosos. Como fazer o confronto? Estuda-se o grupo de lá e o daqui, e aí você faz a porroca, mas já tem um estudo musical do que será trabalhado, de como será exposto esse confronto. Todo encontro de culturas dá certo, depende da abertura. É que nós tínhamos tanto o Madhavi Mudgal, da Índia, como Benjamim Taubkin, do Brasil. Dois feras. Esses jovens da periferia também aprenderam dança indiana, mas o corpo deles continuou brasileiro, não perderam sua identidade cultural. Hoje, eles não tem vergonha de dizer que moram na periferia. Eles chegam nas empresas dizem: “Estou querendo esse emprego, moro na Ci-

dade Tiradentes”. Fala em um bom português, tem uma expressão adequada e mostra o seu desejo de entrar na empresa. É imediatamente empregado, porque o diretor do recursos humanos diz: “Esse é capaz”. Ele não esconde mais de onde é, como os meninos do Complexo da Maré faziam e não fazem mais. Sabem se comunicar melhor do que um filho de classe privilegiada.

O que é coreografar? É transparecer, abrir, soltar os bloqueios?

É construir diferentes estruturas e formas de locomoção. Abrir leques e gavetas de onde se tiram ferramentas diferentes para atender a sua coreografia. Isso não é soltar um corpo. O soltar prevê uma hierarquia, perdeu uma função. Você dá subsídios e informações de música, de uso de espaço, de diferentes formas de impulso, de um trabalho fisioterápico para ele não criar lesão. Os meninos da periferia fazem street dance. Imagina se eles fazem aquecimento para começar o seu street lá? Cinquenta por cento deles têm lesão no joelho aos 22 anos, não dançam mais. Se a gente puder levar essas informações a esses grupos, para que eles se preservem, vão sobreviver e desenvolver. Como jogador de futebol: você não quer vê-lo lesionado aos 23 anos por não ter tido um bom trabalho de construção para aquele tipo de gesto que ele faz diariamente.

Arte é processo criativo. Mas de quem é o trabalho que envolve conceber, captar, botar o espetáculo em pé? De um coreógrafo ou de outro produtor?

Sempre que inicio um trabalho, desejo que captadores de recursos surjam. Nunca tive muito essa oportunidade. Você bate à porta de patrocinadores e nem sempre é recebido. Mas surgem questões como a ligação entre o espetáculo e aquela empresa. Em um espetáculo que eu esteja falando sobre saúde, fica bonito para uma empresa de seguros patrocinar. Existem referências. Às vezes, um nome famoso também ajuda. Agora, o que sei fazer é escrever livro, fazer coreografia, dar aulas, preparar professores: é o que eu gosto. Não sou um bom administrador e esse é o meu conflito. Cadê a escola de produtores culturais? Porque os que você emprega custam caro e nem sempre são bons profissionais. É uma deficiência para o mercado cultural que gera muito dinheiro, mas tem carência de produtores qualificados. O que você emprega em um espetáculo? Um diretor de produção, dois assistentes de produção, mais dois contra-regras, dois maquinistas, três camareiras, mais assistentes. Fora cenógrafo, costureira e não sei o quê. Mas essa equipe é muito deficiente. Até hoje ouço falar de que já há escola para ensinar novos produtores. Cadê? É mentira. Esse é o problema central. A outra questão é

as leis de incentivo para a cultura que são muito burocratizadas. Ouso dizer que isso às vezes gera, inclusive, coisas ilícitas. Deveria simplificar as exigências para termos novos produtores no mercado. Cadê o futuro? Daqui a 20 anos, quem serão os produtores culturais? Eu já vou estar de bengala, sentado em uma cadeira de rodas. Eles precisam começar. Nesse sistema, extremamente “burrocratizado”, ele não consegue entrar. Vai trabalhar legalmente, vai cumprir as rubricas, mas é muito antigo o processo ali.

Seu discurso remete a referências do Teatro do Oprimido, do Augusto Boal. Como você vê isso?

Existem linguagens distintas. Temos que tomar cuidado. O teatro pode ser poético, simbólico, político. Você não pode ter só um tipo de expressão. Senão, é ditadura. Porém, o que eu fiz foi o seguinte: o público, que senta para ver o meu espetáculo, chora de emoção, porque vê no jovem uma universalidade. Ele não está fazendo a expressão do jovem de periferia, carente – como os jornalistas se referem ao entrevistá-los. Sim, carentes de computador em casa, de recursos bons, de transporte, de rede de esgoto em casa, mas não quer dizer que ele, mentalmente, seja carente. Ele está ali ralando para fazer o espetáculo. Em nossos espetáculos, não o configuravam como um jovem de periferia, podia ser com jovem de qualquer classe e de qualquer lugar do mundo. Foi esse nosso esforço. Mas nada contra os que usam a expressão “jovem carente”. O projeto Nós do Morro, no Rio, com o Guti Fraga, faz Shakespeare.

Como você trabalha o movimento físico e o universo psicológico do ator-bailarino?

Arte não é terapia. Mas ela pode resultar muito bem na construção de uma personalidade, pode trabalhar em núcleos neurais complexos. O que a arte faz é passar o processo quase neurastênico de a pessoa enfrentar o seu não-saber. Trabalha no seu sistema nervoso os exercícios de humildade, de confronto com as suas dificuldades, com a sua agressividade. Sem dúvida, tudo isso entra em foco no trabalho, mas é um trabalho coletivo. O que o ator ou o bailarino precisa fazer antes de pensar em trabalhar psicologicamente? Aprender a escutar um ao outro, a se colocar verbalmente de uma forma própria – tudo que a gente quer de alguém em uma empresa –, não deixar a privada suja que usou, chegar no horário, ter um entendimento das metas a serem alcançadas, trabalhar em grupo. Com isso conquistado, ele já teve crescimentos psíquicos que capacitam esse cidadão.

Você falou do Baryshnikov, dos grandes exemplos. O seu trabalho é voltado para construção de carreiras longas de dançarinos?

Gostaria que fosse.

O que você vê como exemplos possíveis?

Para o meu jovem da periferia, um modelo que tinha faleceu. Era o Michael Jackson. Um grande intérprete, que modificou mesmo a dança popular, trouxe suas marcas. Ele modificou formas expressivas, tinha uma qualidade técnica que teria que ser a meta nesse jovem. Ele não fez só o street, aquelas coisas no chão. Ele girava pirueta para ter bons breques. Sabia trabalhar com a luz, além de ser um bom cantor. Ele não se repetia coreograficamente. Era rico. O jovem aprendeu muito com ele.

E a carreira longa, você gostaria? Quais são as dificuldades para isso?

Quando iniciei esse trabalho, eu dizia: “Não importa no que esse jovem se transforme profissionalmente. Quero que ele se transforme como pessoa”. Aí achei que isso era um caminho um pouco evangélico. Já não falo mais isso. É outra coisa que eu faço. É assim: ele entrou para ser um grande músico, um grande bailarino ou ator. Se não for, em um ano eu o expulso do trabalho, porque viciam-se em trabalho social: “Vamos lá porque tem R\$ 150 de ajuda de custo”. Um vale-cozinha, uma enganação. O mercado de trabalho é curto, não dá para deixar ele ficar ali seis, sete anos para, quem sabe, ele falar: “Estou a fim de dançar”. Não. Ou vai para o mercado ou sai dessa onda. Hoje em dia, é para ser o melhor dançarino, cantor ou ator. Se não, sai.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/ivaldo-bertazzo/>

“Se no início dos anos 90 o teatro só acontecia no palco italiano, com grandes atores, que precisavam de equipamentos caríssimos, hoje aprendemos que podemos fazer teatro em qualquer lugar.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 16 de abril de 2010, em São Paulo.

Formado em artes cênicas pela PUC-PR, Ivam Cabral é hoje ator e diretor consagrado em São Paulo. Fundou em 1989, ao lado do diretor Rodolfo Garcia Vázquez, a companhia Os Satyros. Costuma brincar que o grupo surgiu “para não dar certo”. “Era um grupo que queria fazer a diferença, ser um divisor de águas”. O nome foi baseado na mitologia grega, nas dionisíacas. “Os Satyros abrem o cortejo de Dionísio.”

Satyros surgiu como uma resposta à insatisfação de jovens atores e dramaturgos com um teatro feito de grandes produções e recheado de formalismos. “Foi uma resposta a tudo isso, a essa insatisfação.” Os primeiros anos do grupo em São Paulo, de 1989 a 1992, foram difíceis. Tanto que se mudaram para Portugal em busca da sobrevivência. “A crítica aceitou bem nosso trabalho em São Paulo, conseguimos ter naquele momento um bom público, mas não conseguimos viver de teatro.”

O retorno da companhia é conhecido pelos amantes do teatro. Satyros ocupou um espaço antes abandonado da Praça Roosevelt, no centro de São Paulo, e, com arte, tornou o lugar um ponto de encontro da classe teatral paulistana. Cabral hoje dirige a SP Escola de Teatro, projeto de formação de atores e técnicos teatrais lançado pelo governo de São Paulo em 2009 que “atende mais de mil alunos por ano”, ressalta.

Conte um pouco sobre o começo do grupo Os Satyros.

Satyros é um projeto que surgiu para não dar certo. Começamos em 1989, aqui em São Paulo, mas todo mundo pensa que é de Curitiba. O grupo tem 21 anos de idade e foi um projeto de sonhadores. Lembro que quando vim de Curitiba para São Paulo, recém-saído da universidade de teatro, eu queria mudar o mundo. Enquanto todos os meus amigos iam para a TV Globo fazer teste, eu queria criar um grupo fundamental na história do teatro brasileiro (*risos*). O Satyros foi criado e fundado com muita pretensão. Era um grupo que queria fazer a diferença, ser um divisor de águas, existir um “antes” e um “depois” do Satyros. Claro que quando você começa a trabalhar percebe que não é bem assim. Foi muito difícil, era um momento político brasileiro complicadíssimo. Surgimos e logo depois veio o Fernando Collor. Esses primeiros anos aqui em São Paulo, de 1989 a 1992, foram difíceis. A crítica aceitou bem nosso trabalho, conseguimos ter, naquele momento, um bom público, mas não conseguimos viver de teatro. Então, fomos embora em 1992, a convite do Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (Fitei), de Portugal, e de alguns outros festivais da Espanha. Fizemos um exílio voluntário. O Satyros só recebeu o primeiro patrocínio e o primeiro subsídio em 1997. Portanto,

trabalhamos oito anos sem nenhum incentivo. Quando fomos para a Europa, vivemos exclusivamente de teatro, mas trabalhando de segunda a segunda, fazendo tudo o que você imagina e que o teatro supõe.

E como foi o choque ao ver a diferença da produção da Europa e a do Brasil?

Uma coisa me marcou muito. Em 1992, quando a Comunidade Europeia era um projeto ainda, para você ir para a França, sendo brasileiro, tinha que passar por um processo rigoroso para a liberação do visto. Lembro que antes de sair do Brasil e ir para o festival em Portugal, eu tentei o visto para conhecer a França e não consegui. Tinha uns 25 anos na época, era moleque, e a nossa auto-estima era tão complicada que até entendia porque estavam negando o visto. A minha surpresa foi que depois de um tempo em Portugal, fomos trabalhar no Festival de Avignon, na França. Fui ao consulado francês pedir o visto. Como brasileiro eu era mau visto, mas como artista eu era bem visto. Comecei a perceber essa diferença. Foi uma experiência incrível porque eles têm uma forma de produção muito diferente. Eles estão muito à frente. Foi um período muito bacana para me reconhecer, para me formar.

Por que Satyros?

Os Satyros abrem o cortejo de Dionísio, nas dionisíacas. Eu sou filho de Ogum no candomblé e esse orixá também é o cara que vai na frente, desbravando a mata e abrindo caminho. Só consigo fazer essa reflexão agora, obviamente lá atrás não pensei em chamar Os Satyros porque eu sou filho de Ogum. Mas acho que as coisas possuem similaridades simbólicas e gosto de imaginar que a gente abre o cortejo de Dionísio.

Fala um pouco sobre o Marquês de Sade.

A primeira vez que montamos o Marquês de Sade foi em 1990. Ainda não existia o Teatro da Vertigem e o Zé Celso Martinez estava afastado da produção. O Teatro Oficina, como conhecemos hoje, estava sendo inaugurado. Era, portanto, um momento complicado do teatro brasileiro. Tinha o Gerald Thomas trabalhando com um teatro absolutamente formal, apolíneo, sem nenhuma outra possibilidade a não ser a das formas, das luzes. O Antunes Filho, nesse momento, atravessava a mesma fase formalista, com o mesmo pensamento. Esses grandes diretores começaram a falar que o texto no teatro estava morrendo. Surgia a dramaturgia do diretor, o diretor era o senhor absoluto do espetáculo. Não tinha mais a figura do ator nesse

momento da cena brasileira. A Fernanda Montenegro foi trabalhar com o Gerald Thomas no espetáculo *The Flash and Crash Days*, uma coisa absolutamente formal, na qual quase não havia texto. Era uma experiência incrível, acho o Gerald Thomas incrível, mas dizer que o teatro brasileiro é só ele e o Antunes Filho – e que o modo de se pensar teatro é só esse – causa desconforto. Eles trabalham em grandes palcos brasileiros, em grandes teatros, com grandes produções. Parecia que os grupos que surgiam sem essa possibilidade de produção não significavam nada naquele momento. O Satyros surgiu como uma resposta a tudo isso, a essa insatisfação. Nós trabalhamos em teatros pequenos, com 500, 700 lugares. Nosso teatro, na Rua Major Diogo, era um teatro abandonado. O Satyros sempre foi um grupo com muitos elementos, muitos atores, muita gente em volta. Lembro quando o Nelson de Sá, da *Folha de S.Paulo*, foi assistir ao Marquês de Sade. Tivemos que organizar os atores de outros espetáculos que estavam ali para que sentassem nos pontos de goteira do teatro para que o Nelson de Sá nunca pudesse se molhar. Lembro de alguns atores saírem super molhados da sessão. Falo isso só para vocês entenderem em que momento a gente começou a trabalhar e como a gente encarava o teatro.

Qual é a relação entre o teatro do Satyros e a era Collor?

Talvez tenha sido sobre o texto *120 Dias de Sodoma*, do Marquês de Sade, espetáculo que estava em cartaz na Praça Roosevelt. Acho que é o que mais se aproxima. É a história de sete libertinos que vão passar 120 dias em um castelo no inverno, em um local totalmente inacessível. Eles levam sete mulheres e sete homens virgens, muita comida, e passam os dias lá, fechados, isolados onde ninguém mais consegue chegar. Eles se aproveitam desses jovens virgens como querem e no final acabam matando eles. Quando fizemos essa peça, era época do escândalo do mensalão. A aproximação desses personagens com o que acontecia no Brasil naquele momento era muito grande. Em 1990, quando a gente resolve fazer *A Filosofia na Alcova*, outro texto do Marquês de Sade, lembro de escrever no cartaz, que também era um programa, sobre a dificuldade de produção, a falta de leis. Não lembro exatamente do texto, mas tinha relação direta com aquele momento que a gente vivia no país. Era impossível, era completamente impossível produzir. Por isso, fomos embora em 1992, naquele exílio voluntário. Pensar qualquer coisa, produzir qualquer coisa, para quem estava começando, para quem estava chegando ao mercado de trabalho com ideias que não eram do senso comum, era muito complicado. Foram momentos muito difíceis.

Quando você percebeu que tinha pares geracionais?

É legal pensar nisso também. Porque os anos 80 – e eu sou fruto dessa geração – foram muito complicados. Na música, na literatura, por exemplo, existiam poucas coisas bacanas acontecendo. Ou pelo menos era assim que a gente se sentia. Era final da ditadura, a gente via as gerações anteriores e parecia que a gente não tinha mais porque lutar. Naquele momento havia um esvaziamento de possibilidades.

Mesmo tendo a editora Max Limonad publicando Sade no Brasil e a Brasiliense publicando uma série de autores marginais?

Essas edições chegavam para a gente de forma clandestina. O Rodrigo Santiago, que é um ator muito interessante aqui de São Paulo, produziu *A Filosofia na Alcova* nos anos 70, junto com a Yara Amaral. Na época, eles encenavam nas casas das pessoas. Para a gente, no fim dos anos 80, quando estruturamos Os Satyros e começamos a pensar em *A Filosofia na Alcova*, era incrível imaginar que essa geração anterior precisou se esconder para falar e ler Sade. Só no privado. Mas em 1980, naquele nosso momento, parece que poder fazer isso já era o esvaziamento de uma atitude. Era mais ou menos assim que viam a gente. Demorou para as pessoas perceberem que era um gesto político. Demora até hoje, eu acho. O teatro brasileiro está muito ligado ao teatro dos anos 60 e 70, fazer teatro político é seguir uma cartilha. Nós não fazemos teatro político sob essa perspectiva.

O que é o Teatro Veloz?

A gente queria pensar um pouco sobre essa velocidade do tempo. O Teatro Veloz surge em um momento em que a internet começa a existir, as novas mídias começam a ficar acessíveis ao teatro, aparecem todas essas possibilidades de som e de imagem. O Teatro Veloz é o teatro expandido, é um teatro documental, um teatro no qual ficção e realidade vão se confundir, no qual a gente pode e deve falar de nós, do nosso entorno. Aliás, vale um comentário sobre nosso teatro político. Ter em nosso elenco a presença de Phedra de Córdoba, uma transexual cubana de 70 anos, é um ato político. Quando ela traz seu corpo de travesti, de cubana, para o espetáculo do Satyros, ela traz toda uma história.

O que são os exercícios de aterramento e de *grounding* do Teatro Veloz?

Bioenergética. Ela é importante para a gente, para o nosso exercício diário de operário no teatro. É o nosso treinamento, na verdade. É olhar para você, olhar para o seu zero. Ou então, não olhar para nada. Sou eu comigo, sou eu

do zero, tentando o zero das coisas, para a partir dali esquecer os meus preconceitos, esquecer as minhas dores, esquecer as minhas angústias. É começar zerado um processo.

Você olha para Portugal ainda? Como foi o tempo que vocês passaram lá?

Não, acho que não. Foram sete anos vivendo em Portugal. Anos de muitas descobertas. Fiz aniversário de 30 anos em Portugal. É um período muito importante na vida de um cidadão. Portugal me deu muitas possibilidades. O Brasil estava longe, a *Folha de S.Paulo* demorava dois dias para chegar. Não tinha essa velocidade que a gente tem hoje. Sem contar também que era muito mais difícil viajar, o povo brasileiro era mais pobre. Morar em outro país era uma coisa muito distante. Acabei deixando de viver um momento importante aqui no Brasil. Mas foi muito legal, eu voltaria e viveria tudo de novo.

Como era o teatro lá?

O teatro era ainda muito fincado nos anos 70, era um teatro da Revolução dos Cravos. Acho que ainda é. Tenho um pouco de medo que isso aconteça com a gente também, que nos congelemos. No início dos anos 70, quando Portugal sai da ditadura do Salazar, eles encontram um momento importante para contar uma história na literatura, na arte, no cinema e no teatro especialmente. Tudo é muito novo e esses grupos se formam com muito tesão, com muita garra. Surgem naquele momento propostas estéticas de possibilidades incríveis. Então, se forma um movimento teatral bem legal. Mas em 2010, continua exatamente como era, nada mudou. A barraca, o teatro aberto, todos os teatros importantes de Portugal têm mais de 30 anos. São do início dos anos 70. Que é o momento em que eles colocam para o Estado a responsabilidade. A partir daquele momento é o Estado que vai cuidar da cultura teatral no país. Eles recebem subsídio anual, ganham dinheiro para trabalhar durante um ano. Acho que é um pouco o que está acontecendo em São Paulo. Quando a lei de fomento se cria, parece que nós, grupos, estamos querendo muito mais a garantia de que vamos ser apoiados *ad eternum* do que verdadeiramente pensando em uma produção cultural. Pensando muito mais na garantia do meu grupo do que realmente pensando em produzir ou pensando em uma sociedade teatral ideal.

A Praça Roosevelt é uma área frequentada por atores, dramaturgos, diretores de teatro, mas também por artistas plásticos, cineastas e escritores. Como fomentar esse diálogo entre as artes?

Esse diálogo com a música, com a literatura, com o cinema, é uma con-

quista dos artistas que têm se reunido em volta desse projeto, que já considero divisor de águas. A gente pode falar do teatro em São Paulo antes e depois do que a gente está vivendo lá. Na verdade, não é nada novo, você pode encontrar isso na história em vários lugares do mundo. E, em São Paulo, isso aconteceu outras vezes, em outros lugares. Nesse momento acontece ali na Praça Roosevelt porque tem muitos teatros. Trabalhamos bastante e os teatros estão abertos de segunda a segunda. Acabam circulando várias tribos em volta desses trabalhos. Forma-se uma produção e em volta dela uma discussão e uma reflexão. Não podia ser diferente, vivemos um momento da dramaturgia em São Paulo muito especial. Cito dois exemplos sobre isso: Satyrianas e o DramaMix. O primeiro é um evento de 78 horas que acontece anualmente lá na praça, chamado Satyrianas. É a comemoração de aniversário do Satyros. Esse ano chegamos à maioria, completamos 21 primaveras e 10 anos na Praça Roosevelt. Durante as 78 horas temos atividades o tempo inteiro. O segundo é o DramaMix, uma tenda onde reunimos 78 dramaturgos, que escrevem 78 textos para 78 diretores e para centenas de atores interpretarem durante 78 horas. Temos até dificuldade em selecionar esses dramaturgos, porque tem mais de 78 pessoas escrevendo. Então, às vezes, acabamos sendo injustos, deixando um ou outro de fora, porque tem muita gente escrevendo coisas bacanas. Isso acontece porque há uma demanda muito grande. Nós, da Praça Roosevelt, ensinamos um novo jeito de produção. Se no início dos anos 90 era aquele teatro que só acontecia no palco italiano, com uma produção muito grande, com grandes atores, com grandes nomes, que precisavam de equipamentos caríssimos, hoje aprendemos ali na Praça Roosevelt que podemos fazer teatro em qualquer lugar.

O que tem a ver mesa na calçada com produção cultural?

Adoro essa imagem. Tem tudo a ver. Aprendemos com a ditadura que não podíamos caminhar pelas ruas de uma grande cidade, especialmente São Paulo. Quando eu era criança lá no interior, eu li os textos da Adelaide Carraro, com sua literatura pornográfica. Toda obra dela se passava em São Paulo. E ela dizia que a gente não devia caminhar nessas ruas, que elas não nos pertenciam, que a gente ia ser assaltado e assassinado. São Paulo convive com isso ainda hoje. Se você fala para as pessoas que mora e caminha pelo centro, acham que você é um louco. Então, achamos que era preciso tomar as calçadas. A ficha caiu quando alugamos o prédio da Praça Roosevelt e contratamos um engenheiro elétrico para trabalhar com a gente. Às 3h da tarde, ele estacionou o carro em frente ao Satyros e entrou. Depois de meia

hora, o carro dele tinha sido assaltado. Quebraram e levaram tudo. Ficamos assustados, pensando o que poderia acontecer ali. Passamos a observar e percebemos que quando tinha uma luz acesa, enquanto estávamos ali, nada acontecia. Os nossos carros podiam ficar ali, as pessoas podiam ficar na calçada. Então, a mesa na calçada, na verdade, surgiu como o nosso projeto zero, antes de pensar em qualquer peça de teatro. Nosso trabalho era muito fechado, então um dia abrimos a porta. Era uma maneira de convidar o entorno e a comunidade a participar da nossa vida. Deixamos nossos espaços abertos durante muito tempo. Quem quisesse ver nossos ensaios, participar e compartilhar do nosso trabalho era bem-vindo.

Nos teatros institucionais, nos centros culturais ou nas instituições privadas e públicas, parece haver uma tendência de tirar o espaço da convivência, o cigarro e a bebida para deixar só o espetáculo. Esquecem a importância dos espaços realmente livres.

É que é higiênico você não ter isso, não é? Gosto da bagunça, do encontro, de gente. E o Satyros tem essa característica. Agora temos até um restaurante na Praça Roosevelt, chamado Rose Velt. Se você for olhar o espaço do Rose Velt e o do Satyros, parece que você não está no mesmo lugar. O Rose Velt é todo bonitinho, todo moderninho, limpo, cheiroso. O Satyros é sujo. O Satyros é desconfortável. No Rose Velt, eu posso fazer de conta. Ali é a minha fantasia, ali é o meu delírio. O Satyros é a minha verdade. Gosto de contar verdades.

E a escola de teatro?

A SP Escola de Teatro é um projeto de sonhos. É o grande projeto da minha vida. É uma escola técnica de teatro que atende mais de mil alunos por ano. A gente trabalha com coordenações: atuação, humor, dramaturgia, direção, cenografia, figurino, iluminação, sonoplastia e técnicas de palco. Estamos organizando essas áreas, porque a Delegacia Regional do Trabalho (DRT) não reconhece a dramaturgia, não reconhece o humor, não reconhece técnicas de palco, porque são áreas que foram crescendo da mesma forma que as casas nas encostas do Rio de Janeiro, sabe? Você vai construindo sem planejamento e depois vê a cagada daquilo. Na área técnica de teatro isso aconteceu. Ninguém formou iluminador e sonoplasta. As pessoas que estão trabalhando nas coxias não têm formação, aprenderam na prática. Há áreas que a gente precisa muito, como operação de som e operação de luz. Não é o criador, não é o cara que estudou na universidade e que conhece som ou luz, é o operador. A nossa escola surge meio que para organizar isso. E tem sido um projeto muito legal. Algumas de nos-

sas conquistas foram alcançadas graças ao dinheiro público, intermediado por meio de uma organização social (OS). Temos dinheiro do Estado na nossa associação, então desenvolvemos algumas ações. Por exemplo, parte desses alunos que estudam na nossa instituição recebem uma bolsa. São R\$ 545 por mês para ele poder estar lá na escola. Acho legal ter conseguido isso no momento em que a educação e a cultura são tão renegadas.

Quais são os grupos que participam desse projeto?

Satyros, Parlapatões, Vertigem, Macunaíma – do Antunes Filho –, As Dramáticas em Cena e o Espaço Cenográfico – do José Carlos Serrone. São esses coletivos que se juntaram para pensar o projeto. Vamos inaugurar agora a Escola de Teatro e Circo. A escola dobra, vamos ter um equipamento no Parque Belém, onde era a Febem, de 1.200 lugares, um circo incrível. Vamos transformar aquele lugar terrível, supercomplicado, em arte, em circo para jovens. Nosso projeto é de uma escola técnica com 70% dos alunos vindos da periferia. Tinha tudo para ser uma coisa mais higiênica e atrair pessoas que não precisam estar ali, mas a escola tem gente de toda aquela comunidade.

Conte um pouco do seu dia-a-dia como produtor cultural.

Tenho uma vida meio maluca, trabalho muito. A escola nesse momento tem me consumido demais, porque é um projeto que está surgindo agora e temos que cuidar muito dele nesse momento, é um filho. Tenho passado basicamente 10 horas por dia na escola e o resto do tempo passo no Satyros. Faço rádio, produzo os espetáculos, muita coisa.

Como trazer o público da periferia ao teatro? Levar o teatro para fora e não só trazer esse pessoal para dentro da escola. Como você faz isso?

É tão fácil! Esse pessoal está tão interessado em ver teatro, em se aproximar. Acho que a periferia está dando várias lições bacanas que daqui a pouco vão aparecer. Acho essa coisa de inserção social estranha. Inserir o quê? Onde? Nós que temos que aprender com esse povo, eles estão muito à frente da gente. Quando abrimos a escola ficamos com medo, não sabíamos como atrair os caras. Até criamos um programa chamado Kairós. O deus do tempo ou o deus da oportunidade, na mitologia grega. O Kairós é o programa dentro da escola que garante bolsas de estudo, então começamos a criar critérios para essas bolsas. Não podíamos ser só assistencialistas, queríamos que o dinheiro da bolsa fosse usado para comprar livros, ir ao cinema, ao teatro. Era preciso pensar uma forma de garantir isso. Pensamos em fazer por meio da comprovação de ren-

da. A princípio pensamos em R\$ 500, mas quem ganha só R\$ 500 por mês não sabe que teatro existe. Então, chegamos a um valor: para se candidatar é preciso comprovar renda menor ou igual a R\$ 1.090. Um outro ponto é estudar em escola pública. 70% dos nossos alunos vêm da rede pública. Tivemos um processo seletivo super complicado, concorreram quase dois mil candidatos para 200 vagas. Quem corrigiu as nossas provas foi a Fuvest e a nota de corte foi sete. Ou seja, temos 200 geniozinhos na nossa escola. Eles podiam estar fazendo medicina na Fuvest, por essa nota de corte. Isso dá um orgulho tremendo e faz a gente acreditar que há muita inteligência na periferia.

Como foi o dia seguinte ao assalto que o Mário Bortolotto foi baleado? O que vocês, os grupos da Praça Roosevelt, pensaram sobre isso diante de todo histórico de vocês?

É algo que poderia ter acontecido em qualquer lugar do mundo. O incidente do Bortolotto não tem a ver com o que a Praça Roosevelt enfrenta. É importante pensar isso. Naquele dia, a gente achava que era um projeto que tinha sido enterrado. Parecia que tinha acabado com a nossa vida. Se o Bortolotto tivesse morrido, teria acabado. Toda essa história bacana que estou contando com entusiasmo iria embora. O Bortolotto é uma figura emblemática, muito importante na praça. É bacana falar nisso, porque muito do que a gente conquistou na Praça foi coletivo. Foram muitas pessoas e muitos grupos. Mas a gente temeu que esse projeto fosse embora.

O que você pensa da Lei de Fomento ao Teatro em São Paulo? O que você acha que precisa ser feito?

Ela precisa existir. Muita coisa mudou desde que o programa de fomento foi instituído. Ele é do ano 2000. Quando a gente chegou na Praça Roosevelt, em dezembro de 2000, São Paulo tinha cerca de 70 espaços teatrais. A temporada teatral naquele momento era de sexta a domingo, não tinha teatro nos outros dias. Hoje temos 300 espaços teatrais na cidade, com espetáculos de segunda a segunda. Foi esse programa que fez com que essa produção se tornasse tão significativa. Mas acho que teríamos que criar nichos. O Zé Celso, por exemplo, não poderia ser olhado em pé de igualdade comigo. O trabalho do Zé Celso é muito essencial, muito importante, ele tem que ser avaliado de forma diferente. Não tenho muitas críticas à lei de fomento. Acho importante que exista. Primeiro, vamos garantir que ela exista, depois a gente pensa em critérios.

Uma lei de fomento como essa do teatro é uma conquista da classe artística que se uniu. Como fazer para que artistas de outras classes se unam? Isso é uma preocupação sua?

O tempo inteiro. A função do artista, não só de teatro, é criar esses espaços de discussão. Se você for olhar para o trabalho do Satyros vai ver que estamos o tempo inteiro tentando propor conversas, diálogo. Até paramos de fazer debates, encontros, seminários, porque chegava a ser chato em alguns momentos. As Satyrianas, que acontece todo ano, sempre foi muito reflexiva, muito crítica. Nos últimos anos a gente está festejando mais do que criticando e refletindo, porque eu acho que chega um momento que você tem que festejar para queimar o excesso. É como o carnaval: você sua, transpira, bota para fora, fuma um monte de maconha, bebe muito, vomita pra caramba e então renasce para outras coisas. Mas você não fuma sozinho, você não trepa sozinho, você não bebe sozinho. O tempo inteiro você está falando com o outro e isso me interessa pra caramba.

Fale do Zé Celso Martinez e como ele se fez fundamental no teatro.

Um grupo com 50 anos de história não é uma história qualquer. O Zé Celso revoluciona a cena diversas vezes na sua existência. É um cara que o tempo inteiro precisamos falar do antes e do depois. Ao fazer isso, ele indica caminhos. É um visionário, um bruxo. O trabalho do Teatro Oficina tem força, tem nervosismo ali dentro, uma insatisfação. O Zé Celso é o tipo de artista que nasce a cada 100 anos. Temos dois monotrinhos no Brasil: o Zé Celso e o Antunes Filho. São muito diferentes e, ao mesmo tempo, iguais: loucos, gênios, malucos. Que bom que o teatro brasileiro conta com esses dois! A gente se espelha muito no Teatro Oficina. A história da busca do dionisíaco do Satyros foi o Zé Celso que nos apresentou. Ele bebe muito na origem da tragédia, mas o dionisíaco foi o Zé Celso. A montagem *O Rei da Vela*, dos anos 60, trouxe isso. Eu não vi, não foi do meu tempo. Mas tudo o que a gente imaginava que o teatro podia fazer, toda aquela revolução, é o que a gente busca até hoje. E a gente não encontra. Só ele sabe fazer de verdade.

O que foi o movimento Arte Contra a Barbárie para a geração de vocês?

Foi fundamental. A gente ainda bebe dessa discussão. A lei de fomento surge por causa do Arte Contra a Barbárie. É fundamental e norteia até hoje esses encontros. Dificilmente acabariam com a lei de fomento, porque somos articulados. É isso que o artista de teatro tem de bacana: a mobilização. Quando aconteceu o incidente do Bortolotto, organizamos uma manifesta-

ção em algumas horas. Começamos a ligar um para o outro de manhã e à noite a gente tinha reunido várias centenas de pessoas.

É aquela frase do Brizola que diz “o artista não dá voto, mas tira voto”.

Exatamente.

O seguimento teatral só perdeu para o seguimento de artes integradas como maior captação da Lei Rouanet. Ainda falta dinheiro?

Não falta dinheiro. O que falta é projeto, ideia, atrevimento. Faltam muitas outras coisas.

E a crítica teatral, a reflexão sobre o teatro?

Não existe. É triste demais. A crítica do jornal não funciona. A crítica que tem na universidade não vê teatro, Silvinha Fernandes que me perdoe. Então, o que a editora Perspectiva está lançando de reflexão crítica [*Teatralidades Contemporâneas, de Silvia Fernandes, publicado em 2010*] que é produzida pela universidade, pela academia, não tem correspondência com o que está acontecendo. Ela não vai ao teatro. Só conhece o Teatro da Vertigem e o Gerald Thomas. Só existe comentário sobre essas coisas. É muito triste. Ninguém está refletindo sobre nosso momento.

Gostaria de fechar essa entrevista com a imagem de um palco. O palco do Teatro Guaíra, em Curitiba, é uma lembrança artística para você?

Nossa, impressionante! Você citou a palavra palco e pensei no Teatro Guaíra. Me formei no Teatro Guaíra, então ali foi minha escola. Sempre que leio um texto e penso nele encenado, imagino as minhas personagens sempre no palco do Guairinha, em Curitiba. É o palco da minha vida. As minhas primeiras peças de teatro fiz lá. E Curitiba também tem dado grandes lições de cidadania. Tudo que tenho visto de leis de incentivo e de apoio ao teatro hoje, vi primeiro em Curitiba no início dos anos 90. Curitiba está à frente em produção cultural, precisamos aprender com eles. Mas o Teatro Guaíra é o lugar incrível, onde eu nasci como artista.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/ivam-cabral/>

João Batista Ribeiro Filho

Poeta, compositor e secretário de Cultura do Maranhão

“Dos rincões mais recônditos até as zonas urbanas, política pública de cultura só funciona se houver um tripé: cultura, comunicação e educação.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 16 de maio de 2010, em São Paulo.

João Batista Ribeiro Filho

Joãozinho Ribeiro é poeta, compositor, agitador cultural. Na política, tornou-se um aglutinador e multiplicador de ideias sobre gestão da cultura. Nascido em 1955, participou ativamente do movimento pela redemocratização brasileira: fundou a Sociedade Maranhense de Direitos Humanos, integrou o Comitê Brasileiro pela Anistia e foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT). “Sou um desses sobreviventes dos anos de chumbo, sei muito disso.”

Ainda na década de 80, compôs trilhas sonoras de filmes e peças teatrais, como *A Urna*, em parceria com Marco Cruz, e *Cabra Marcado para Morrer*, texto de Ferreira Gullar. Foi convidado para ser secretário estadual de Cultura do Maranhão no governo Jackson Lago, quando realizou o 1º Fórum Estadual de Cultura e publicou o Plano Estadual de Cultura. “Foi possível trabalhar a descentralização e a diversidade utilizando o termo ‘maranhensidade’, que ficou gravado no imaginário do estado.”

Ribeiro faz um panorama particular da cultura do Maranhão. Do tambor de crioula ao hip-hop, do bumba-meu-boi ao reggae. “Essas manifestações compõem um imenso mosaico.” Deixa a análise local para criticar o modelo global de comercialização da cultura. “A democracia cultural é uma síntese da possibilidade que temos de melhorar a qualidade de vida do mundo e dizer não à barbárie.” Costuma dizer que o Brasil não funciona no singular. “Sempre precisa ser no plural. Há vários *Brasis* dentro dessa nação continental.”

Você é conhecido no meio cultural por ser um gestor inventivo e criativo. Conte um pouco da sua experiência e dos seus projetos.

Iniciei minha vida de produtor, artista, militante cultural e agitador nos anos 70. Houve vários movimentos culturais no Maranhão que começavam e acabavam em ciclos. Principalmente música, teatro e cultura popular. Fizemos em 1994 o primeiro seminário sobre direitos autorais no Maranhão. O compositor Chico Maranhão, que é um dos expoentes da nossa música, esteve comigo coordenando essa produção. Também participou o Zeca Baleiro, quando iniciou suas produções musicais. Fizemos vários projetos juntos. Lembro de um chamado Corre-Beirada em que tentávamos difundir a produção musical nos bairros de periferia. Foi uma coisa bastante mambembe nos anos 80. Corre-Beirada é o nome de uma divindade africana, um caboclo. Mas era um corre-beirada literalmente. Corríamos as beiradas da cidade fazendo música. Eu trouxe toda essa experiência também para dentro da gestão cultural. Fui secretário em São Luís, fui presidente da Fundação Municipal de Cultura de São Luís, no final nos anos 90. Agora, recentemente, fui secretário de estado de 2007 até o começo de 2009. Também tive uma

interlocução muito importante no final dos anos 90 com uma experiência que iniciou em São Paulo nas gestões democráticas e populares. Os governos instalaram o que eu chamaria de fóruns internos municipais de cultura. Algumas instituições culturais, universitárias ou de pesquisa faziam parte disso: destacaria o Instituto Pólis e o Sesc. Toda essa carga de iniciativas – a democratização da gestão cultural, a descentralização, a diversidade, tudo que hoje se exalta nas gestões – são coisas que me lembro quando estavam surgindo. A gestão da Marilena Chauí na Secretaria de Cultura do Município de São Paulo [1988-1992] foi a primeira a falar em “cidadania cultural” e hoje o próprio Ministério da Cultura coloca isso como uma de suas vertentes. A concepção de cultura é “cidadã e econômica”. Essas discussões possuem raízes para mim nesse momento. A própria questão da diversidade, que em 2005 foi objeto de uma convenção da Unesco, já era trabalhada há tempos.

Alguns instrumentos que nós executamos no Maranhão, de 2007 a 2009, permaneceram: o Conselho Estadual de Cultura, que foi reestruturado após 15 anos desativado; o Fundo de Desenvolvimento da Cultura Maranhense (Fundecma) também foi aprovado. Mas falta praticar. Toda a carga simbólica que a minha história e de outros sujeitos desenvolveram permitiu uma construção coletiva para a gestão cultural. Foi possível trabalhar a descentralização e a diversidade utilizando o termo “maranhensidade”, que ficou gravado no imaginário do estado. Não tinha nada com bairrismo ou xenofobia. Era trabalhar a afirmação e o respeito às diferenças, entendendo que os fenômenos tinham sua essência localizada, mas eram fenômenos que tinham uma ligação muito grande. O Milton Santos tinha uma definição interessante das palavras “lugar” e “território”. Ele dizia que lugar é o espaço do acontecer solidário, que já traz em si a carga simbólica. Se ele é solidário, ele não é só, não é isolado, embora ele comece com o só de “só-lidário”. A gente aprofundou esse entendimento nas políticas de cultura. Primeiro, a gente trabalhou com os três “ds”: diversidade, descentralização e democracia. O Chico César hoje diz que tem que existir o quarto “d”: dinheiro. Ele falou recentemente no Senado: “Eu vou incluir mais um “d” nessa história do Joãozinho. Sem dinheiro, não tem política pública que seja aplicada neste país”. A briga por recursos e por instrumentos que possam perenizar o fomento e o incentivo à cultura é o maior desafio da produção cultural. É fazer com que isso se torne uma política de Estado. Porque a política que é mais desconstruída nesse país não é essas tradicionais – saúde, educação. É a de cultura. Precisamos construir um mecanismo mais sólido para que a cultura seja entendida como questão estratégica, como foi colocada na Agenda 21 da Cultura, aprovada em Bar-

celona, em 2004, no Fórum Universal das Culturas. Ou como foi ratificada na Convenção da Unesco em 2005. E também como foram discutidas nas duas conferências nacionais de cultura em 2005 e agora em 2010. Mas das intenções aos gestos há todo um caminho a percorrer. A agenda da cultura, vista em seu papel estratégico de desenvolvimento, talvez esteja agora na pauta do mundo. Todas as experiências atestam que aquele formato de desenvolvimento econômico faliu. E o preço foi muito alto. Talvez a última crise financeira do mundo tenha demonstrado isso. Os volumes de capitais que foram aplicados em todas as nações pós-Conferência de Washington drenaram milhões de dólares. O resultado? Há populações mais e mais pobres. É a hora e a vez do desenvolvimento sustentável.

Há algumas palavras que se tornam muito corriqueiras, mas não acredito nelas só pelo entoar. Uma delas é democracia. Para mim, ela só tem sentido se for praticada. Como discurso ou fenômeno linguístico, é uma coisa. Porém, a democracia praticada no dia-a-dia é outra. Muita gente argumenta: “Democracia é uma coisa muito chata, faz a gente se reunir, fazer seminário, conferência e tal”. Mas nunca vi ninguém morrer de democracia nesse país, nem em outro. De ditadura, sim, já vi. A ditadura tortura, maltrata, censura. Sou um desses so brevíveis dos anos de chumbo, sei muito disso. Democracia é uma criança, uma jovem – é uma palavra feminina. E a cultura é a mãe, algo delicado, que deve ser cultivado e defendido todo o tempo. A democracia cultural é talvez uma síntese de toda possibilidade que temos nas nossas mãos de melhorar a qualidade de vida do mundo e dizer não à barbárie.

Gostaria de fazer com você uma viagem pelas manifestações culturais do Maranhão. Fale um pouco sobre a diversidade do seu estado.

O Maranhão é resultado de uma ocupação que o transformou em um diálogo generoso de matrizes culturais. A ocupação inicial foi do litoral, onde se encontravam várias populações indígenas. Depois, veio a experiência da expansão com as capitânicas hereditárias. Os europeus cobriram aquela região. As pesquisas indicam que os franceses já faziam viagens e contato com os indígenas mesmo antes dos portugueses. Depois vieram os holandeses. Só então os portugueses resolveram, de maneira sistemática, fincar sua bandeira e organizar administrativamente a capitania. E com a chegada da população escrava, vinda da África, a gente vê uma migração do litoral para o sertão, para as lavouras. Essa ocupação é reforçada pelo ciclo do gado e por outros vários ciclos de migração do país. A construção da matriz cultural do Maranhão vem de toda essa conjugação de povos que habitaram a região

e foram construindo coletivamente uma herança, um legado. O tambor de crioula, que é uma das manifestações mais fortes do Maranhão, tem uma matriz africana. O bumba-meu-boi apareceu inicialmente nas fazendas. E em cada região ele tem uma característica, que a gente chama de sotaque do bumba-meu-boi – que vem dos instrumentos, das influências indígenas, africanas e até europeias. Essas manifestações e várias outras compõem esse imenso mosaico que é a cultura maranhense. Isso influencia nossas danças, nossas músicas, todas as manifestações artísticas.

E a produção cultural contemporânea do Maranhão, como se encontra?

O Maranhão é um estado que está o todo o tempo com o “dedo no gatilho”. Antigamente, essa expressão era usada em referência à ocupação dos espaços, principalmente do sertão e dos conflitos agrários. Mas o “dedo no gatilho” a que me refiro diz respeito à produção cultural. Há alguns gargalos que precisam ser extirpados para que essa produção possa se desenvolver. Mas temos também momentos de pujança. O Maranhão foi colocado na cena mundial algumas vezes, como é o caso de um período literário muito fértil. São Luís foi chamada pela elite de “Atenas brasileira” [*um grande número de escritores locais exerceu papel importante nos movimentos literários brasileiros a partir do romantismo*]. Houve um culto a personalidades como o poeta Gonçalves Dias [1823-1864, *natural de Caxias (MA)*]. Essa veia literária maranhense, conhecida no mundo inteiro, tem seus representantes contemporâneos, como Mauro Machado e Ferreira Gullar, traduzidos em vários idiomas. O nosso teatro também teve períodos de reconhecimento mundial. No estado ainda existe o Festival Guarnicê de Cinema [*um dos mais antigos festivais brasileiros de cinema, criado em 1977 com o nome Jornada Maranhense de Super-8*]. Mas há um sentimento hoje que não é muito positivo. O do “já foi”: o Maranhão já foi o terceiro pólo industrial do país; já foi a “Atenas brasileira”; já ganhou vários prêmios de teatro. Mas, na verdade, toda essa herança cultural resiste ao tempo. E também vários elementos da cultura emergente vão absorvendo, deglutindo essa matriz riquíssima que nós temos e se apropriando de maneira a dar novo formato, novas linguagens. O movimento hip-hop é um exemplo disso. O pessoal do hip-hop maranhense já fez uma grande ponte com São Paulo e com a Europa. É um movimento respeitado, porque evoca o sincretismo religioso, consegue dialogar com elementos das matrizes africanas tradicionais, como o boi de zabumba, o tambor de crioula e a dança do lelê. É um fenômeno novo. Talvez ainda não esteja na cena oficial, mas é um aspecto que deve ser considerado quando a gente fala da cena maranhense atual.

E o reggae?

Há duas maneiras de traduzir essa questão do reggae no Maranhão. Particularmente, tenho uma tese: o reggae começou na zona. Por que digo isso? Sou um artista, poeta, produtor, nascido e criado no centro histórico de São Luís. Como em todo o Brasil, depois do grande *boom* do comércio na área portuária, a região ficou degradada. Foi transformada em o que a gente chamava de ZBM, a zona do baixo meretrício. A primeira vez que eu ouvi o reggae foi lá. Possivelmente, de discos trazidos nos navios que vinham das Guianas Francesa e Holandesa. O reggae, a princípio, se espalhou como um fenômeno pelos bairros da periferia de São Luís. Lembro que, naquele tempo, o Caribe já tinha uma influência grande em São Luís, com o merengue, a salsa, o calipso. O reggae foi se espalhando. Criou um fenômeno chamado radiola de reggae, que são imensas caixas de som, operadas por DJs. Caiu na graça do povo. Hoje, o reggae é um fenômeno em todo o estado. Inclusive é concentrador de renda, sustenta um grupo de cinco a dez empresários, que são donos das radiolas. E vários deles são deputados. A população chega a pagar até R\$ 50 por show. É preciso ver com cuidado essa ideia que passa para fora de que São Luís é a “Jamaica brasileira”. O reggae é, sim, uma grande manifestação, mas existem todas as outras que falei aqui: o tambor de crioula, o hip-hop, o bumba-meu-boi, a Festa do Divino e tantas outras. Elas permanecem em uma pujança muito grande, embora o estereótipo do reggae esteja muito associado ao Maranhão.

Quais as diferenças e semelhanças entre as radiolas do reggae do Maranhão e as aparalhagens do tecnobrega de Belém?

Estive em Belém recentemente. Conversei sobre o tecnobrega com gestores de cultura de lá. Sei que esse fenômeno mereceu um estudo da Fundação Getúlio Vargas recentemente [*Tecnobrega: o Pará Reinventando o Negócio da Música, escrito por Ronaldo Lemos e Oona Castro, em 2008*] e que é um tipo de economia da cultura que foge aos padrões dos modelos tradicionais de negócios. Só que no Pará a coisa parece ser mais democratizada. Agora, o reggae se espalhou pelo estado inteiro e existem parlamentares que são empresários. Eles tentam eleger vereadores para conseguir defender o Dia do Reggae. Imagine um dia dedicado ao reggae no calendário de cada município do estado. Por trás disso, existe uma grande rede de apropriação de recursos públicos para que os 217 municípios maranhenses tenham oficializado de forma mecânica esse dia. Com isso, existe um circuito de contratação das radiolas. É uma estratégia definida e bem planejada. Estive há algum tempo na Festa do Divino, em Alcântara, uma cidade histórica do Maranhão. A festa tem a escolha do imperador, dos mordomos, envolve toda a cidade com o

sincretismo, a missa e as manifestações africanas. Vi duas ou três radiolas instaladas na praça central. O pessoal só podia fazer os ritos e as missas depois que a radiola parasse de tocar. O som era altíssimo. Que-brava uma tradição secular. Não se construía um diálogo. Isso é perigoso. A Marilena Chauí estudou o fenômeno de culturas diferentes colocadas face a face. Se não se consegue construir um diálogo generoso, o que a gente chama de interculturalidade, há o perigo iminente de uma querer absorver a outra. Ou a destruir.

Existe diálogo possível entre artes tão diferentes?

Se a gente conseguir construir um diálogo entre as manifestações, sem xenofobia, sem bairrismo, isso se dá até de maneira natural. Os bois do Maranhão têm o costume de fazer ensaios próximos do mês de julho, perto das apresentações maiores deles. Os grupos se organizam nas suas próprias comunidades. Há todo um rito: enquanto não acaba o ensaio, a radiola de reggae não pode tocar. Depois, o reggae toca até amanhecer. O pessoal consegue dançar o boi e, depois, o reggae. Isso é um tipo de relacionamento cultural, de diálogo construído sem interferência de autoridade, sem nada. A própria comunidade absorveu e colocou em prática. Mas há algum tempo estive em povoados remanescentes de quilombos e fiquei preocupado com o fenômeno das radiolas que não respeitam os ritos e nem as manifestações de matrizes africanas. As novas gerações que vão chegando à cena cultural trazem uma carga de extermínio das raízes, o que também traz preocupação. Por exemplo, a nova geração encantada pelo reggae fica um pouco envergonhada das suas raízes. É preocupante porque, sem esse rito de passagem, sem essa ponte entre as duas manifestações, a que está mais ligada à indústria vai prevalecer.

O Brasil se defronta com questões assim há pelo menos uma década. Você tem visto soluções interessantes de diálogos e estímulo das culturas populares?

Só é possível construir esse diálogo pautado na generosidade, na interculturalidade, na existência pacífica. A junção do reggae ou mesmo do hip-hop com o boi de zabumba originou várias manifestações na dança e na criação artística. Foi algo que se construiu com esse diálogo. O que me preocupa é quando não há esse espaço, quando há essa verticalização. Fiz um verso assim: “Sou cantador do tempo, e o tempo tem me cantado; tempo que falta é futuro, tempo que sobra é passado. Cantador que canta só, canta mal acompanhado”. Se a gente cantar junto – seja a melodia ou o ritmo que for – acho que é mais fácil acontecer o processo de sobrevivência cultural.

Como é a produção cultural no interior e no sul do Maranhão?

O sul do Maranhão talvez seja um exemplo cruel de negação de raízes culturais, principalmente ligado ao fenômeno da terra. Guardadas as devidas proporções, a terra no Brasil inteiro sempre foi o fator de transformações. O latifúndio foi muito duro para o Maranhão. Há uma desagregação cultural, econômica e das matrizes produtivas. O agronegócio, como modelo de desenvolvimento econômico, pautou aquela região e extirpou as culturas locais. E, conseqüentemente, não existe copo vazio, ele está cheio de ar, como diz a canção do Gilberto Gil cantada por Chico Buarque. Quando o agronegócio se instalou, ele trouxe a possibilidade de preencher aquele espaço com a cultura do espetáculo. Começaram os grandes shows de sertanejos, dos modismos, do “sambanejo”, das micaretas. Quando eu era secretário de Cultura do Maranhão, os prefeitos sempre me procuravam para buscar parceiras nas produções culturais municipais. Com raríssimas exceções, essas produções eram de eventos dessa natureza. Um deles até me disse: “Se eu não fizer essas grandes festas, eu não me elejo mais. Tenho de fazer essas micaretas”. Eu não conseguia sensibilizá-los nem pelo ponto de vista da identidade cultural, nem pelo da economia. Esse modelo de negócio das micaretas e grandes shows se alastrou pelo Norte e Nordeste e causou uma evasão de renda. Por conta do pagamento dos direitos autorais, dos equipamentos, dos *royalties*, das licenças para compra de abadás, tudo isso. Há uma evasão em municípios pobres que vocês nem podem imaginar. Ainda assim a maioria embarca mesmo na cultura de espetáculo.

E a questão dos direitos autorais na cultura popular? Até onde o direito é coletivo? Quais são os caminhos para lidar com isso?

Talvez quem nos dê a melhor lição sobre isso sejam as populações indígenas. No Brasil, existe o direito autoral de domínio público: é uma faca de dois gumes. O domínio público coloca a possibilidade de você democratizar a informação e a cultura. Por outro lado, ele também traz o fenômeno da invisibilidade cultural, uma forma cruel de exclusão. É preciso equilíbrio entre criação e apropriação dos resultados da obra. No Maranhão, naquelas comunidades com mais de 100 anos, o bumba-meu-boi e as toadas são grandes manifestações. Dizem que quem tentava dizer que a toada era sua era expurgado da comunidade à base de matracada – um instrumento de percussão feito de madeira (*risos*). Era a forma que tinham de dizer para o mundo que aquela criação era coletiva. Nas toadas mais antigas, se alguém perguntasse de quem era a autoria, a resposta era: “Essa toada é do boi da Maioba; é do boi

de Maracanã; é do boi da Pindoba”. Não se identificavam os autores. Mas isso é passado também, porque depois do crescimento da comercialização e da produção musical, há brincadeiras e músicas de bumba-meu-boi que vendem cerca de 20 mil cópias de CD. Com isso, claro que o autor quer ser reconhecido e identificado. Essas comunidades individualizaram a autoria. Mas vários grupos indígenas, com a intenção de proteger a sua produção, construíram associações. Eles defendem que a autoria seja dada à associação quando o assunto é burocrático e econômico. Do ponto de vista simbólico, é a maneira que encontraram para tentar proteger as criações. E, por incrível que pareça, o direito brasileiro ainda não a-briga isso, só identifica o autor como pessoa física. Quando a Lei 9.610 foi aprovada em 1998, resolveu um conflito que existia das pessoas jurídicas com formato abstrato, sem alma, incorpórea. O nosso direito ocidental se expandiu para o mundo inteiro com a noção de que a pessoa jurídica fosse considerada criadora de uma obra intelectual. Então, o direito brasileiro, a partir de 1998, consagrou que autor só pode ser pessoa física. Isso resolveu um conflito entre autores e grandes corporações. Por outro lado, não absorveu um olhar para o Brasil inteiro. Resolveu apenas o conflito individual. Lembro que o Gilberto Gil só conseguiu há pouco, após uma briga terrível com a Warner, o reconhecimento da titularidade sobre sua obra musical. Quer dizer, ele e sua produtora são os que negociam caso a caso cada produção, cada autorização de exploração da sua obra musical. Essa legislação precisa ser revista o mais urgente possível. Ela não comporta casos de criação coletiva e muitas populações ainda trabalham assim. Não só as populações indígenas, mas também ribeirinhos e remanescentes de quilombos com seus cantos de trabalho. Isso faz parte da nossa realidade, desses nossos *Brasis*. Costumo brincar – mas falando sério – que Brasil não pode ser utilizado no singular. Sempre precisa ser utilizado no plural. Há vários *Brasis* dentro dessa nação continental.

Ronaldo Lemos e Hermano Vianna escreveram que as culturas tradicionais são dinâmicas, absorvem o que vêm de fora, e que elas têm esse direito. Não pode haver restrições. Como discutir direitos autorais e como incentivar as possibilidades de diálogo nesse caso?

Sou um defensor contundente disso. As culturas precisam se abrir uma para a outra, se abraçar, conviver. Defendo essa possibilidade. Os empecilhos ou as dificuldades que existem na cultura se dão mais pela desconstrução de um modelo de negócio que as grandes corporações da indústria cultural criaram. Todo esse cenário das tecnologias de informação e comunicação al-

teram esse modelo e deixa quase nua a defesa dos interesses dessa indústria. É um cadáver insepulto essa forma de fazer negócio que tenta a “proteção” de alguns fenômenos culturais. Os próprios criadores e produtores, quando convivem de forma mais saudável, não advogam tanto essa proteção. É preciso criar esse espaço de relação. Coordenei o seminário Direitos Culturais: Humanos e Fundamentais, essa discussão surgiu lá e foi bem aprofundada. Surgem grandes possibilidades com a tecnologia. A professora Alessandra Tridente escreveu um livro muito interessante sobre direito autoral chamado *Direito Autoral: Paradoxos e Contribuições Para a Revisão da Tecnologia Jurídica no Século XXI*. Ela critica os fundamentos do arcabouço jurídico do direito autoral no Brasil e no mundo. Um deles é o prazo para uma obra cair em domínio público, o que permite compartilhamento. Esses 70 anos é uma coisa horrível como impedimento da circulação da produção cultural. E também cerceia uma outra questão: cada obra intelectual colocada no mundo é insumo para outra criação, ou seja, nada surge do zero, do nada. Um romance pode ser adaptado para um filme e você paga direitos por isso. Do filme para sua apresentação existe outra carga de direitos. E isso segue às vezes a um ponto de vista ridículo. Houve casos de produções hollywoodianas embargadas por questões complicadas de direito autoral. Soube que uma das edições do filme *Batman*, campeão de bilheteria, foi cerceado porque um arquiteto viu em uma das cenas de perseguição o design que ele tinha feito em um jardim ou coisa parecida. Ele entrou na justiça e, enquanto essa pendenga não foi resolvida, o filme ficou embargado. Isso impediu que muitas pessoas o vissem. Existem ainda obras com autoria desconhecida ou não-identificada. Imagine isso para um livro de fotografia ou para arranjo musical quando não se consegue a titularidade dos direitos. Soube que os herdeiros do Astor Piazzolla estão tendo dificuldade com isso, porque há obras do início da carreira dele cujas editoras não são identificadas. Provavelmente, eles achavam que aquela música não ia ser o fenômeno que foi.

Para encerrar, qual que é a melhor citronela para os “maribondos de fogo” que atacam a cultura maranhense?

De maneira simples, não há como mudar a política cultural de uma cidade ou de um país sem mudar a política. Ela é resultado de várias ações humanas sobre a vida da civilização. O Maranhão é um estado oligárquico, de origens no latifúndio, é coronelista. O monopólio dos meios de comunicação é de praticamente duas famílias: a do senador José Sarney e a do ministro Edison Lobão. Isso faz com que a gente tenha uma prática perversa, que inibe aquele ga-

tilho, que comentei no início da entrevista. Não é o gatilho que pode disparar um tiro mortal, mas pode disparar uma abertura para a produção cultural tão grande do Maranhão. É um estado cuja produção cultural pode se igualar em qualidade e diversidade à Bahia e à Pernambuco. Mas, ao mesmo tempo, essa produção não se apresenta para o mundo, não se desenvolve. O monopólio dessa produção passa também por licenciamentos dessa grande máquina de comunicação instalada. E tenho a convicção desde os meus tempos de Fórum Intermunicipal de Cultura que não há como se construir uma política pública de cultura no Brasil se um tripé não estiver bastante azeitado: cultura, comunicação e educação. Desde os rincões mais recônditos até as zonas urbanas mais aquinhoadas com toda a parafernália de comunicação que se tenha. Se não existir naquela base da produção educacional, toda essa valorização da cultura local, você já perdeu 90% de toda a possibilidade de desenvolvimento dessa matriz. Se conseguir essa formação e não conseguir a difusão que a comunicação hoje nos permite, será uma possibilidade perdida. E, por último, se mesmo obtendo esses meios não houver democratização e descentralização dessa diversidade, esse ciclo não se completa. E, hoje, esses “maribondos de fogo” queimam toda essa possibilidade que o Maranhão, os artistas e os produtores têm. Para que a sua produção possa vingar como uma planta, como algo da natureza, é necessário pedir licença para o coronelato. É um fenômeno que possui raízes em séculos passados e conseguiu atravessar esse portal e chegar em pleno século 21. No Maranhão, esse gargalo impede que essa rica cultura navegue em águas mais promissoras. E navegar é preciso.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/joao-batista-ribeiro-filho/>

João Batista Ribeiro Filho

Poeta, compositor e secretário de Cultura do Maranhão

“Dos rincões mais recônditos até as zonas urbanas, política pública de cultura só funciona se houver um tripé: cultura, comunicação e educação.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 16 de maio de 2010, em São Paulo.

João Batista Ribeiro Filho

Joãozinho Ribeiro é poeta, compositor, agitador cultural. Na política, tornou-se um aglutinador e multiplicador de ideias sobre gestão da cultura. Nascido em 1955, participou ativamente do movimento pela redemocratização brasileira: fundou a Sociedade Maranhense de Direitos Humanos, integrou o Comitê Brasileiro pela Anistia e foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT). “Sou um desses sobreviventes dos anos de chumbo, sei muito disso.”

Ainda na década de 80, compôs trilhas sonoras de filmes e peças teatrais, como *A Urna*, em parceria com Marco Cruz, e *Cabra Marcado para Morrer*, texto de Ferreira Gullar. Foi convidado para ser secretário estadual de Cultura do Maranhão no governo Jackson Lago, quando realizou o 1º Fórum Estadual de Cultura e publicou o Plano Estadual de Cultura. “Foi possível trabalhar a descentralização e a diversidade utilizando o termo ‘maranhensidade’, que ficou gravado no imaginário do estado.”

Ribeiro faz um panorama particular da cultura do Maranhão. Do tambor de crioula ao hip-hop, do bumba-meu-boi ao reggae. “Essas manifestações compõem um imenso mosaico.” Deixa a análise local para criticar o modelo global de comercialização da cultura. “A democracia cultural é uma síntese da possibilidade que temos de melhorar a qualidade de vida do mundo e dizer não à barbárie.” Costuma dizer que o Brasil não funciona no singular. “Sempre precisa ser no plural. Há vários *Brasis* dentro dessa nação continental.”

Você é conhecido no meio cultural por ser um gestor inventivo e criativo. Conte um pouco da sua experiência e dos seus projetos.

Iniciei minha vida de produtor, artista, militante cultural e agitador nos anos 70. Houve vários movimentos culturais no Maranhão que começavam e acabavam em ciclos. Principalmente música, teatro e cultura popular. Fizemos em 1994 o primeiro seminário sobre direitos autorais no Maranhão. O compositor Chico Maranhão, que é um dos expoentes da nossa música, esteve comigo coordenando essa produção. Também participou o Zeca Baleiro, quando iniciou suas produções musicais. Fizemos vários projetos juntos. Lembro de um chamado Corre-Beirada em que tentávamos difundir a produção musical nos bairros de periferia. Foi uma coisa bastante mambembe nos anos 80. Corre-Beirada é o nome de uma divindade africana, um caboclo. Mas era um corre-beirada literalmente. Corríamos as beiradas da cidade fazendo música. Eu trouxe toda essa experiência também para dentro da gestão cultural. Fui secretário em São Luís, fui presidente da Fundação Municipal de Cultura de São Luís, no final nos anos 90. Agora, recentemente, fui secretário de estado de 2007 até o começo de 2009. Também tive uma

interlocução muito importante no final dos anos 90 com uma experiência que iniciou em São Paulo nas gestões democráticas e populares. Os governos instalaram o que eu chamaria de fóruns internos municipais de cultura. Algumas instituições culturais, universitárias ou de pesquisa faziam parte disso: destacaria o Instituto Pólis e o Sesc. Toda essa carga de iniciativas – a democratização da gestão cultural, a descentralização, a diversidade, tudo que hoje se exalta nas gestões – são coisas que me lembro quando estavam surgindo. A gestão da Marilena Chauí na Secretaria de Cultura do Município de São Paulo [1988-1992] foi a primeira a falar em “cidadania cultural” e hoje o próprio Ministério da Cultura coloca isso como uma de suas vertentes. A concepção de cultura é “cidadã e econômica”. Essas discussões possuem raízes para mim nesse momento. A própria questão da diversidade, que em 2005 foi objeto de uma convenção da Unesco, já era trabalhada há tempos.

Alguns instrumentos que nós executamos no Maranhão, de 2007 a 2009, permaneceram: o Conselho Estadual de Cultura, que foi reestruturado após 15 anos desativado; o Fundo de Desenvolvimento da Cultura Maranhense (Fundecma) também foi aprovado. Mas falta praticar. Toda a carga simbólica que a minha história e de outros sujeitos desenvolveram permitiu uma construção coletiva para a gestão cultural. Foi possível trabalhar a descentralização e a diversidade utilizando o termo “maranhensidade”, que ficou gravado no imaginário do estado. Não tinha nada com bairrismo ou xenofobia. Era trabalhar a afirmação e o respeito às diferenças, entendendo que os fenômenos tinham sua essência localizada, mas eram fenômenos que tinham uma ligação muito grande. O Milton Santos tinha uma definição interessante das palavras “lugar” e “território”. Ele dizia que lugar é o espaço do acontecer solidário, que já traz em si a carga simbólica. Se ele é solidário, ele não é só, não é isolado, embora ele comece com o só de “só-lidário”. A gente aprofundou esse entendimento nas políticas de cultura. Primeiro, a gente trabalhou com os três “ds”: diversidade, descentralização e democracia. O Chico César hoje diz que tem que existir o quarto “d”: dinheiro. Ele falou recentemente no Senado: “Eu vou incluir mais um “d” nessa história do Joãozinho. Sem dinheiro, não tem política pública que seja aplicada neste país”. A briga por recursos e por instrumentos que possam perenizar o fomento e o incentivo à cultura é o maior desafio da produção cultural. É fazer com que isso se torne uma política de Estado. Porque a política que é mais desconstruída nesse país não é essas tradicionais – saúde, educação. É a de cultura. Precisamos construir um mecanismo mais sólido para que a cultura seja entendida como questão estratégica, como foi colocada na Agenda 21 da Cultura, aprovada em Bar-

celona, em 2004, no Fórum Universal das Culturas. Ou como foi ratificada na Convenção da Unesco em 2005. E também como foram discutidas nas duas conferências nacionais de cultura em 2005 e agora em 2010. Mas das intenções aos gestos há todo um caminho a percorrer. A agenda da cultura, vista em seu papel estratégico de desenvolvimento, talvez esteja agora na pauta do mundo. Todas as experiências atestam que aquele formato de desenvolvimento econômico faliu. E o preço foi muito alto. Talvez a última crise financeira do mundo tenha demonstrado isso. Os volumes de capitais que foram aplicados em todas as nações pós-Conferência de Washington drenaram milhões de dólares. O resultado? Há populações mais e mais pobres. É a hora e a vez do desenvolvimento sustentável.

Há algumas palavras que se tornam muito corriqueiras, mas não acredito nelas só pelo entoar. Uma delas é democracia. Para mim, ela só tem sentido se for praticada. Como discurso ou fenômeno linguístico, é uma coisa. Porém, a democracia praticada no dia-a-dia é outra. Muita gente argumenta: “Democracia é uma coisa muito chata, faz a gente se reunir, fazer seminário, conferência e tal”. Mas nunca vi ninguém morrer de democracia nesse país, nem em outro. De ditadura, sim, já vi. A ditadura tortura, maltrata, censura. Sou um desses so breviventes dos anos de chumbo, sei muito disso. Democracia é uma criança, uma jovem – é uma palavra feminina. E a cultura é a mãe, algo delicado, que deve ser cultivado e defendido todo o tempo. A democracia cultural é talvez uma síntese de toda possibilidade que temos nas nossas mãos de melhorar a qualidade de vida do mundo e dizer não à barbárie.

Gostaria de fazer com você uma viagem pelas manifestações culturais do Maranhão. Fale um pouco sobre a diversidade do seu estado.

O Maranhão é resultado de uma ocupação que o transformou em um diálogo generoso de matrizes culturais. A ocupação inicial foi do litoral, onde se encontravam várias populações indígenas. Depois, veio a experiência da expansão com as capitânicas hereditárias. Os europeus cobijaram aquela região. As pesquisas indicam que os franceses já faziam viagens e contato com os indígenas mesmo antes dos portugueses. Depois vieram os holandeses. Só então os portugueses resolveram, de maneira sistemática, fincar sua bandeira e organizar administrativamente a capitania. E com a chegada da população escrava, vinda da África, a gente vê uma migração do litoral para o sertão, para as lavouras. Essa ocupação é reforçada pelo ciclo do gado e por outros vários ciclos de migração do país. A construção da matriz cultural do Maranhão vem de toda essa conjugação de povos que habitaram a região

e foram construindo coletivamente uma herança, um legado. O tambor de crioula, que é uma das manifestações mais fortes do Maranhão, tem uma matriz africana. O bumba-meu-boi apareceu inicialmente nas fazendas. E em cada região ele tem uma característica, que a gente chama de sotaque do bumba-meu-boi – que vem dos instrumentos, das influências indígenas, africanas e até europeias. Essas manifestações e várias outras compõem esse imenso mosaico que é a cultura maranhense. Isso influencia nossas danças, nossas músicas, todas as manifestações artísticas.

E a produção cultural contemporânea do Maranhão, como se encontra?

O Maranhão é um estado que está o todo o tempo com o “dedo no gatilho”. Antigamente, essa expressão era usada em referência à ocupação dos espaços, principalmente do sertão e dos conflitos agrários. Mas o “dedo no gatilho” a que me refiro diz respeito à produção cultural. Há alguns gargalos que precisam ser extirpados para que essa produção possa se desenvolver. Mas temos também momentos de pujança. O Maranhão foi colocado na cena mundial algumas vezes, como é o caso de um período literário muito fértil. São Luís foi chamada pela elite de “Atenas brasileira” [*um grande número de escritores locais exerceu papel importante nos movimentos literários brasileiros a partir do romantismo*]. Houve um culto a personalidades como o poeta Gonçalves Dias [1823-1864, *natural de Caxias (MA)*]. Essa veia literária maranhense, conhecida no mundo inteiro, tem seus representantes contemporâneos, como Mauro Machado e Ferreira Gullar, traduzidos em vários idiomas. O nosso teatro também teve períodos de reconhecimento mundial. No estado ainda existe o Festival Guarnicê de Cinema [*um dos mais antigos festivais brasileiros de cinema, criado em 1977 com o nome Jornada Maranhense de Super-8*]. Mas há um sentimento hoje que não é muito positivo. O do “já foi”: o Maranhão já foi o terceiro pólo industrial do país; já foi a “Atenas brasileira”; já ganhou vários prêmios de teatro. Mas, na verdade, toda essa herança cultural resiste ao tempo. E também vários elementos da cultura emergente vão absorvendo, deglutindo essa matriz riquíssima que nós temos e se apropriando de maneira a dar novo formato, novas linguagens. O movimento hip-hop é um exemplo disso. O pessoal do hip-hop maranhense já fez uma grande ponte com São Paulo e com a Europa. É um movimento respeitado, porque evoca o sincretismo religioso, consegue dialogar com elementos das matrizes africanas tradicionais, como o boi de zabumba, o tambor de crioula e a dança do lelê. É um fenômeno novo. Talvez ainda não esteja na cena oficial, mas é um aspecto que deve ser considerado quando a gente fala da cena maranhense atual.

E o reggae?

Há duas maneiras de traduzir essa questão do reggae no Maranhão. Particularmente, tenho uma tese: o reggae começou na zona. Por que digo isso? Sou um artista, poeta, produtor, nascido e criado no centro histórico de São Luís. Como em todo o Brasil, depois do grande *boom* do comércio na área portuária, a região ficou degradada. Foi transformada em o que a gente chamava de ZBM, a zona do baixo meretrício. A primeira vez que eu ouvi o reggae foi lá. Possivelmente, de discos trazidos nos navios que vinham das Guianas Francesa e Holandesa. O reggae, a princípio, se espalhou como um fenômeno pelos bairros da periferia de São Luís. Lembro que, naquele tempo, o Caribe já tinha uma influência grande em São Luís, com o merengue, a salsa, o calipso. O reggae foi se espalhando. Criou um fenômeno chamado radiola de reggae, que são imensas caixas de som, operadas por DJs. Caiu na graça do povo. Hoje, o reggae é um fenômeno em todo o estado. Inclusive é concentrador de renda, sustenta um grupo de cinco a dez empresários, que são donos das radiolas. E vários deles são deputados. A população chega a pagar até R\$ 50 por show. É preciso ver com cuidado essa ideia que passa para fora de que São Luís é a “Jamaica brasileira”. O reggae é, sim, uma grande manifestação, mas existem todas as outras que falei aqui: o tambor de crioula, o hip-hop, o bumba-meu-boi, a Festa do Divino e tantas outras. Elas permanecem em uma pujança muito grande, embora o estereótipo do reggae esteja muito associado ao Maranhão.

Quais as diferenças e semelhanças entre as radiolas do reggae do Maranhão e as aparelhagens do tecnobrega de Belém?

Estive em Belém recentemente. Conversei sobre o tecnobrega com gestores de cultura de lá. Sei que esse fenômeno mereceu um estudo da Fundação Getúlio Vargas recentemente [*Tecnobrega: o Pará Reinventando o Negócio da Música, escrito por Ronaldo Lemos e Oona Castro, em 2008*] e que é um tipo de economia da cultura que foge aos padrões dos modelos tradicionais de negócios. Só que no Pará a coisa parece ser mais democratizada. Agora, o reggae se espalhou pelo estado inteiro e existem parlamentares que são empresários. Eles tentam eleger vereadores para conseguir defender o Dia do Reggae. Imagine um dia dedicado ao reggae no calendário de cada município do estado. Por trás disso, existe uma grande rede de apropriação de recursos públicos para que os 217 municípios maranhenses tenham oficializado de forma mecânica esse dia. Com isso, existe um circuito de contratação das radiolas. É uma estratégia definida e bem planejada. Estive há algum tempo na Festa do Divino, em Alcântara, uma cidade histórica do Maranhão. A festa tem a escolha do imperador, dos mordomos, envolve toda a cidade com o

sincretismo, a missa e as manifestações africanas. Vi duas ou três radiolas instaladas na praça central. O pessoal só podia fazer os ritos e as missas depois que a radiola parasse de tocar. O som era altíssimo. Que-brava uma tradição secular. Não se construía um diálogo. Isso é perigoso. A Marilena Chauí estudou o fenômeno de culturas diferentes colocadas face a face. Se não se consegue construir um diálogo generoso, o que a gente chama de interculturalidade, há o perigo iminente de uma querer absorver a outra. Ou a destruir.

Existe diálogo possível entre artes tão diferentes?

Se a gente conseguir construir um diálogo entre as manifestações, sem xenofobia, sem bairrismo, isso se dá até de maneira natural. Os bois do Maranhão têm o costume de fazer ensaios próximos do mês de julho, perto das apresentações maiores deles. Os grupos se organizam nas suas próprias comunidades. Há todo um rito: enquanto não acaba o ensaio, a radiola de reggae não pode tocar. Depois, o reggae toca até amanhecer. O pessoal consegue dançar o boi e, depois, o reggae. Isso é um tipo de relacionamento cultural, de diálogo construído sem interferência de autoridade, sem nada. A própria comunidade absorveu e colocou em prática. Mas há algum tempo estive em povoados remanescentes de quilombos e fiquei preocupado com o fenômeno das radiolas que não respeitam os ritos e nem as manifestações de matrizes africanas. As novas gerações que vão chegando à cena cultural trazem uma carga de extermínio das raízes, o que também traz preocupação. Por exemplo, a nova geração encantada pelo reggae fica um pouco envergonhada das suas raízes. É preocupante porque, sem esse rito de passagem, sem essa ponte entre as duas manifestações, a que está mais ligada à indústria vai prevalecer.

O Brasil se defronta com questões assim há pelo menos uma década. Você tem visto soluções interessantes de diálogos e estímulo das culturas populares?

Só é possível construir esse diálogo pautado na generosidade, na interculturalidade, na existência pacífica. A junção do reggae ou mesmo do hip-hop com o boi de zabumba originou várias manifestações na dança e na criação artística. Foi algo que se construiu com esse diálogo. O que me preocupa é quando não há esse espaço, quando há essa verticalização. Fiz um verso assim: “Sou cantador do tempo, e o tempo tem me cantado; tempo que falta é futuro, tempo que sobra é passado. Cantador que canta só, canta mal acompanhado”. Se a gente cantar junto – seja a melodia ou o ritmo que for – acho que é mais fácil acontecer o processo de sobrevivência cultural.

Como é a produção cultural no interior e no sul do Maranhão?

O sul do Maranhão talvez seja um exemplo cruel de negação de raízes culturais, principalmente ligado ao fenômeno da terra. Guardadas as devidas proporções, a terra no Brasil inteiro sempre foi o fator de transformações. O latifúndio foi muito duro para o Maranhão. Há uma desagregação cultural, econômica e das matrizes produtivas. O agronegócio, como modelo de desenvolvimento econômico, pautou aquela região e extirpou as culturas locais. E, conseqüentemente, não existe copo vazio, ele está cheio de ar, como diz a canção do Gilberto Gil cantada por Chico Buarque. Quando o agronegócio se instalou, ele trouxe a possibilidade de preencher aquele espaço com a cultura do espetáculo. Começaram os grandes shows de sertanejos, dos modismos, do “sambanejo”, das micaretas. Quando eu era secretário de Cultura do Maranhão, os prefeitos sempre me procuravam para buscar parceiras nas produções culturais municipais. Com raríssimas exceções, essas produções eram de eventos dessa natureza. Um deles até me disse: “Se eu não fizer essas grandes festas, eu não me elejo mais. Tenho de fazer essas micaretas”. Eu não conseguia sensibilizá-los nem pelo ponto de vista da identidade cultural, nem pelo da economia. Esse modelo de negócio das micaretas e grandes shows se alastrou pelo Norte e Nordeste e causou uma evasão de renda. Por conta do pagamento dos direitos autorais, dos equipamentos, dos *royalties*, das licenças para compra de abadás, tudo isso. Há uma evasão em municípios pobres que vocês nem podem imaginar. Ainda assim a maioria embarca mesmo na cultura de espetáculo.

E a questão dos direitos autorais na cultura popular? Até onde o direito é coletivo? Quais são os caminhos para lidar com isso?

Talvez quem nos dê a melhor lição sobre isso sejam as populações indígenas. No Brasil, existe o direito autoral de domínio público: é uma faca de dois gumes. O domínio público coloca a possibilidade de você democratizar a informação e a cultura. Por outro lado, ele também traz o fenômeno da invisibilidade cultural, uma forma cruel de exclusão. É preciso equilíbrio entre criação e apropriação dos resultados da obra. No Maranhão, naquelas comunidades com mais de 100 anos, o bumba-meu-boi e as toadas são grandes manifestações. Dizem que quem tentava dizer que a toada era sua era expurgado da comunidade à base de matracada – um instrumento de percussão feito de madeira (*risos*). Era a forma que tinham de dizer para o mundo que aquela criação era coletiva. Nas toadas mais antigas, se alguém perguntasse de quem era a autoria, a resposta era: “Essa toada é do boi da Maioba; é do boi

de Maracanã; é do boi da Pindoba”. Não se identificavam os autores. Mas isso é passado também, porque depois do crescimento da comercialização e da produção musical, há brincadeiras e músicas de bumba-meu-boi que vendem cerca de 20 mil cópias de CD. Com isso, claro que o autor quer ser reconhecido e identificado. Essas comunidades individualizaram a autoria. Mas vários grupos indígenas, com a intenção de proteger a sua produção, construíram associações. Eles defendem que a autoria seja dada à associação quando o assunto é burocrático e econômico. Do ponto de vista simbólico, é a maneira que encontraram para tentar proteger as criações. E, por incrível que pareça, o direito brasileiro ainda não a-briga isso, só identifica o autor como pessoa física. Quando a Lei 9.610 foi aprovada em 1998, resolveu um conflito que existia das pessoas jurídicas com formato abstrato, sem alma, incorpórea. O nosso direito ocidental se expandiu para o mundo inteiro com a noção de que a pessoa jurídica fosse considerada criadora de uma obra intelectual. Então, o direito brasileiro, a partir de 1998, consagrou que autor só pode ser pessoa física. Isso resolveu um conflito entre autores e grandes corporações. Por outro lado, não absorveu um olhar para o Brasil inteiro. Resolveu apenas o conflito individual. Lembro que o Gilberto Gil só conseguiu há pouco, após uma briga terrível com a Warner, o reconhecimento da titularidade sobre sua obra musical. Quer dizer, ele e sua produtora são os que negociam caso a caso cada produção, cada autorização de exploração da sua obra musical. Essa legislação precisa ser revista o mais urgente possível. Ela não comporta casos de criação coletiva e muitas populações ainda trabalham assim. Não só as populações indígenas, mas também ribeirinhos e remanescentes de quilombos com seus cantos de trabalho. Isso faz parte da nossa realidade, desses nossos *Brasis*. Costumo brincar – mas falando sério – que Brasil não pode ser utilizado no singular. Sempre precisa ser utilizado no plural. Há vários *Brasis* dentro dessa nação continental.

Ronaldo Lemos e Hermano Vianna escreveram que as culturas tradicionais são dinâmicas, absorvem o que vêm de fora, e que elas têm esse direito. Não pode haver restrições. Como discutir direitos autorais e como incentivar as possibilidades de diálogo nesse caso?

Sou um defensor contundente disso. As culturas precisam se abrir uma para a outra, se abraçar, conviver. Defendo essa possibilidade. Os empecilhos ou as dificuldades que existem na cultura se dão mais pela desconstrução de um modelo de negócio que as grandes corporações da indústria cultural criaram. Todo esse cenário das tecnologias de informação e comunicação alteram esse

modelo e deixa quase nua a defesa dos interesses dessa indústria. É um cadáver insepulto essa forma de fazer negócio que tenta a “proteção” de alguns fenômenos culturais. Os próprios criadores e produtores, quando convivem de forma mais saudável, não advogam tanto essa proteção. É preciso criar esse espaço de relação. Coordenei o seminário Direitos Culturais: Humanos e Fundamentais, essa discussão surgiu lá e foi bem aprofundada. Surgem grandes possibilidades com a tecnologia. A professora Alessandra Tridente escreveu um livro muito interessante sobre direito autoral chamado *Direito Autoral: Paradoxos e Contribuições Para a Revisão da Tecnologia Jurídica no Século XXI (O NOME DA OBRA É COM NÚMEROS ROMANOS)*. Ela critica os fundamentos do arcabouço jurídico do direito autoral no Brasil e no mundo. Um deles é o prazo para uma obra cair em domínio público, o que permite compartilhamento. Esses 70 anos é uma coisa horrível como impedimento da circulação da produção cultural. E também cerceia uma outra questão: cada obra intelectual colocada no mundo é insumo para outra criação, ou seja, nada surge do zero, do nada. Um romance pode ser adaptado para um filme e você paga direitos por isso. Do filme para sua apresentação existe outra carga de direitos. E isso segue às vezes a um ponto de vista ridículo. Houve casos de produções hollywoodianas embargadas por questões complicadas de direito autoral. Soube que uma das edições do filme *Batman*, campeão de bilheteria, foi cerceado porque um arquiteto viu em uma das cenas de perseguição o design que ele tinha feito em um jardim ou coisa parecida. Ele entrou na justiça e, enquanto essa pendenga não foi resolvida, o filme ficou embargado. Isso impediu que muitas pessoas o vissem. Existem ainda obras com autoria desconhecida ou não-identificada. ImaginE isso para um livro de fotografia ou para arranjo musical quando não se consegue a titularidade dos direitos. Soube que os herdeiros do Astor Piazzolla estão tendo dificuldade com isso, porque há obras do início da carreira dele cujas editoras não são identificadas. Provavelmente, eles achavam que aquela música não ia ser o fenômeno que foi.

Para encerrar, qual que é a melhor citronela para os “maribondos de fogo” que atacam a cultura maranhense?

De maneira simples, não há como mudar a política cultural de uma cidade ou de um país sem mudar a política. Ela é resultado de várias ações humanas sobre a vida da civilização. O Maranhão é um estado oligárquico, de origens no latifúndio, é coronelista. O monopólio dos meios de comunicação é de praticamente duas famílias: a do senador José Sarney e a do ministro Edison Lobão. Isso faz com que a gente tenha uma prática perversa, que inibe aquele ga-

tilho, que comentei no início da entrevista. Não é o gatilho que pode disparar um tiro mortal, mas pode disparar uma abertura para a produção cultural tão grande do Maranhão. É um estado cuja produção cultural pode se igualar em qualidade e diversidade à Bahia e à Pernambuco. Mas, ao mesmo tempo, essa produção não se apresenta para o mundo, não se desenvolve. O monopólio dessa produção passa também por licenciamentos dessa grande máquina de comunicação instalada. E tenho a convicção desde os meus tempos de Fórum Intermunicipal de Cultura que não há como se construir uma política pública de cultura no Brasil se um tripé não estiver bastante azeitado: cultura, comunicação e educação. Desde os rincões mais recônditos até as zonas urbanas mais aquinhoadas com toda a parafernália de comunicação que se tenha. Se não existir naquela base da produção educacional, toda essa valorização da cultura local, você já perdeu 90% de toda a possibilidade de desenvolvimento dessa matriz. Se conseguir essa formação e não conseguir a difusão que a comunicação hoje nos permite, será uma possibilidade perdida. E, por último, se mesmo obtendo esses meios não houver democratização e descentralização dessa diversidade, esse ciclo não se completa. E, hoje, esses “maribondos de fogo” queimam toda essa possibilidade que o Maranhão, os artistas e os produtores têm. Para que a sua produção possa vingar como uma planta, como algo da natureza, é necessário pedir licença para o coronelato. É um fenômeno que possui raízes em séculos passados e conseguiu atravessar esse portal e chegar em pleno século 21. No Maranhão, esse gargalo impede que essa rica cultura navegue em águas mais promissoras. E navegar é preciso.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/joao-batista-ribeiro-filho/>

Kim Marques

Cantor e compositor do brega paraense

“O que existe em Belém é preconceito musical. Alguns dizem que o brega é horrível. Para nós, é música. Tudo depende da maneira como você olha.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 18 de abril de 2010, em São Paulo.

Kim Marques

Joaquim Farias Marques, conhecido no brega paraense como Kim Marques, trabalha com um extenso número de influências musicais: caribenhos, indígenas, africanas, eletrônicas, entre outras tantas. Músico desde a adolescência, seguiu os passos do pai e do amigo mestre Cupijó. Ambos eram produtores e artistas na cidade de Cametá, no Baixo Tocantins, Pará. Mudou-se para a capital Belém em busca de mais espaço na música. Encontrou um terreno fértil para experimentações, mas ainda uma cultura voltada para o Nordeste e para o Sudeste.

“Foi quando Roberto Villar lançou o primeiro CD e nós viemos atrás, lançando discos também.” Kim foi um dos responsáveis pela popularização do brega. Principalmente com a ajuda de um modelo de divulgação e promoção específico do Pará: shows e bailes promovidos por empresas de som, chamadas aparelhagens. “Dos anos 80 para cá, os artistas e as aparelhagens andaram juntos, numa espécie de parceria. Nós fazemos as músicas e as aparelhagens tocam.” Os grandes empresários das aparelhagens funcionam como uma extensão das gravadoras, organizando os eventos do brega.

Kim também é compositor e possui quase 350 músicas gravadas por diversos artistas. Mistura os ritmos calipso, carimbó, brega, lambada e rock. “Estou no primeiro DVD e com nove CDs”. Como produtor, lançou o primeiro trabalho da banda Calypso. Foi ele que apresentou o guitarrista Chimbinha à cantora Joelma, que logo depois se tornariam um fenômeno da música. Kim conta como é o panorama da música popular no Pará, com suas influências próprias e distante do que se conhece no eixo Rio-São Paulo. “A música de lá pode ter aceitação em todo Brasil.”

Quais são suas influências na música?

Basicamente música caribenha. Na região paraense onde nasci e vivi minha infância, em Cametá, no Baixo Tocantins, ouvi muito as músicas do Caribe. Naquela época, essa era a música que chegava até nós pela Rádio Nacional ou por rádios de outros países, inclusive do Japão. Meu pai era promotor de eventos e na época fazia alguns projetos com um grande amigo nosso, o maestro Cupijó – um grande artista, saxofonista, que teve um momento muito bom em Cametá. Enquanto meu pai e ele trabalhavam, eu ficava procurando músicas que poderiam ser tocadas. Começamos a escutar muito merengue, cumbia, salsa e calipso. Logo em seguida, Cupijó lançou o seu primeiro LP e passou a ser a nossa principal referência. Ele fazia um grande sucesso. Já com oito ou nove anos, comecei a olhar a música querendo participar dela, interessado em ser músico. Com 10 anos, comecei a aprender violão junto com os

filhos, netos e sobrinhos do mestre Cupijó. Passamos basicamente três anos ensaiando e tocando músicas caribenhas que nós ouvíamos. Mas tudo sempre nos chegava com o nome de calipso. Apesar de que, no Pará, o nome dessa música era brega. Artistas de Belém do Pará, cantores como Carlos Santos, Alípio Martins, Teddy Max, Mauro Cota, Luiz Guilherme e Miriam Cunha começaram a fazer sucesso mais ou menos em 1980. Coincidiu com o momento em que nós estávamos aprendendo a tocar e montamos a primeira banda: Os D'castro. Sempre na busca daquela música que ouvíamos no rádio desde criança e, ao mesmo tempo, na tentativa de acertar o caminho do sucesso naquele nosso mundo que era o Baixo Tocantins.

Foi fácil adaptar o calipso para a língua portuguesa?

Quando o Carlos Santos começou a gravar, já fazia versões. Muitas músicas que o cantor paraense Vieira gravou também vinham do Caribe. Ele as transformava em grandes levadas de guitarra. Deu muito certo porque o povo do interior já possuía um conhecimento muito grande da música, principalmente na região onde nascemos. Ela era divulgada por meio dos bailes e das festas.

O carimbó é uma dança da Amazônia de origem negra. Havia essa mistura no som de vocês no Pará?

Basicamente, o carimbó é resultante do merengue, mas nós fomos bombardeados pelos ritmos afro instrumentais. A minha região possui o samba de cacete [*dança afrobrasileira da Amazônia*], o bambão [*dança folclórica de roda*] e outros. Carimbó é instrumental e percussivo. Samba de cacete, originariamente, é tocado em dois curimbós – os instrumentos de percussão feitos de pau. Em cima da levada do samba de cacete colocou-se a levada da guitarra, do teclado, essas coisas. É a grande sacada do carimbó. Mas manteve a base rústica dos afoxés. Também inseriu os instrumentos de sopro, que não existem na formação rústica.

Como foi sua trajetória na banda Os D'castro nos anos 1980?

Mudamos para Belém em 1990, porque éramos muito isolados pela região. Nossa música não era ouvida, você não ia além de um grupo ali no Maranhão. Foi o tempo de procurar os sons. O comentário entre nós era: “De que maneira vamos conseguir fazer uma música que fure essa barreira e que consiga chegar a uma rede nacional?”. Tudo o que nós ouvíamos vinha de fora. A nossa música saía pouco. Não era uma música que, por ter tocado em Belém do Pará, seria ouvida no Sudeste. Você ouvia em Salvador muita música que to-

cava no Rio de Janeiro e em São Paulo, principalmente nos anos 80, quando o rock nacional explodiu. Fomos bombardeados por Paralamas do Sucesso e por outras bandas que acabaram nos influenciando. Há músicas minhas que vêm do rock nacional. A levada de *Michele* ou a de *Só Quero Amar Você* vieram assim. Começamos a misturar as histórias. Também tivemos influências da jovem guarda, The Fevers, Renato e seus Blue Caps e outros. Como fazíamos bailes pelo interior, era preciso tocar o que era conhecido nacionalmente, aquilo que estava tocando em todos os lugares. Aliás, como continua até hoje.

Vocês conseguiram gravar suas músicas ou tocavam mais em shows? Como era a produção?

Até 1990, quando chegamos em Belém, a nossa influência era pouca, porque viemos para fazer o vocal. Fui para o estúdio. Montamos um grupo vocal formado por mim, Simone Faoli e Suzane Faoli. Participamos de *backing vocal* nas gravações de outros artistas, como Ditão e Teddy Max. Foi quando surgiu Beto Barbosa, que fez parte desse grupo que cantava o brega. Ele já não estava lá no Pará, mas ele participou desse surgimento. Havia muito trabalho para nós, todos os estúdios em Belém funcionavam muito. De manhã, de tarde e à noite.

Fale sobre a tecnologia usada por vocês.

Hoje, os shows e as aparelhagens de Belém são realmente uma referência em tecnologia. Temos equipamento de show que nem artista de alto nível tem. Bandas como Aviões do Forró e Calcinha Preta alugam o equipamento da aparelhagem em Belém. Foi uma evolução na maneira de chegar ao grande público. Hoje, a aparelhagem reúne 40 mil ou 50 mil pessoas. E não precisa ser um evento de temporada, como Círio de Nazaré ou a Festa do Ver-o-Peso. Todo final de semana há bailes com esse público. Dos anos 80 para cá, os artistas e as aparelhagens andaram juntos, numa espécie de parceria. Nós fazemos as músicas e as aparelhagens tocam.

O que é fazer música por encomenda para as aparelhagens?

É como fazer *jingle*. A PopSom é hoje a maior referência em termos de aparelhagem. Os DJs Juninho, Betinho e Elison conseguiram um grande espetáculo. Quando eu os conheci em 1996, a PopSom era uma aparelhagem que queria ser grande como eram a Rubi e a Tupinambá. Foi quando eles me chamaram para uma música de encomenda e pediram: “Nós queríamos uma música que falasse o nome da aparelhagem, valorizando-a”. Aí eu fiz assim: “É o PopSom considerado do povão / fim de semana arrastando multidão / PopSom, PopSom, que ensina a galera a

dançar”. Depois, outros artistas amigos começaram a fazer música para a Rubi, para a Tupinambá e para o Príncipe Negro, que também é uma aparelhagem nova com sucesso em Belém. Isso continua. Os artistas fazem por encomenda.

Há competição ou amizade entre as aparelhagens?

Em Belém, as aparelhagens têm mais força que o rádio. Neste momento, estou com uma música tocando na Liberal, que é a maior expressão de rádio no Pará, juntamente com a 99 FM, outro canal que apoia os artistas. Mas a força é você tocar nas aparelhagens Tupinambá, Rubi e PopSom. Ao tocar nessas aparelhagens, sua música atinge todas as outras. Rubi toca a música da Tupinambá, que toca a da PopSom. Não tem essa de que a música de tal aparelhagem não toca em outra. Inclusive, compus um sucesso para a Rubi em 1997 e que toca até hoje: “Quando ela chega numa festa e ouve o som do Rubi, ele é o poderoso tocando pra mim e pra ti. Rubi, Rubi”. São umas letras bem tranquilas, mas que o povo acaba se apaixonando. A música leva a aparelhagem e a aparelhagem acaba levando a gente junto.

As aparelhagens são como produtores musicais acima de tudo?

Sim. As aparelhagens são grandes empresários que fazem a música paraense hoje. Elas constroem tendências. Eu volto sempre para 1995, porque foi quando Roberto Villar estourou em Belém. Saiu do Reginaldo Rossi, que era uma música mais lenta e veio para o calipso, mais acelerado. As aparelhagens pegaram aquele ritmo e tocaram na noite. Durante dois anos, somente ele tocava no Pará. Até que eu lancei o disco *A Dança do Brega*, em 1997. Aí veio Wanderlei Andrade, Edilson Morenno e vários outros. Em 1999, a banda Calypso saiu do estúdio da nossa equipe com o primeiro CD. Nesse momento, a aparelhagem era nossa irmã. Até descobrirem o tecnobrega, uma outra linha que estava vindo para o mercado. Um som menos carregado de produção – eles tiraram a guitarra, sustentando a música basicamente no teclado. As aparelhagens adotaram esse ritmo e o brega e o calipso saíram um pouco de cena, enquanto o tecnobrega subiu. De repente, uma banda lança o melody. A aparelhagem adotou esse novo ritmo e foi a vez do tecnobrega dar uma caidinha. Com isso, dá para ver que a influência da aparelhagem na música paraense é de 100%.

A aparelhagem centraliza a produção. Como funciona o financiamento de estúdios e músicos, e o pagamento dos compositores?

Existe uma parceria. Mas do jeito que a tecnologia avançou, se eu tenho um computador em casa, saio com a música mais ou menos pronta

de lá. Isso facilitou a vida de todos os artistas, principalmente daqueles que fazem a música que a aparelhagem quer tocar. É uma música com pouca informação, para o DJ pegar e fazer a parte dele. Se você enche a música de detalhes, o DJ não vai ter espaço para criar. Mas a aparelhagem não faz investimento diretamente, o que existe é uma permuta. Eles colocam sua música em primeiro lugar nas rádios, possibilitando que você faça grandes shows.

Pirataria é crime? Como fica o direito autoral nesse esquema de vendas que coloca o CD nas mãos dos camelôs?

Pirataria é crime. Ela existe. Mas você sabe que seu produto está 100% pirateado e você não tem como culpar ninguém. Quando comecei a receber direitos autorais, tinha uma visão de que aquilo seria minha aposentadoria. No Pará, todas as bandas gravavam as minhas músicas. No Recife, eu ia para o estúdio com Marquinhos Maraial, Cristina Lima e Edu Luppá. Tentava colocar minhas músicas no CD do Calcinha Preta ou de uma outra banda. Até que descobri que os direitos autorais ficavam muito distantes daquele sonho que eu tinha. Se minha música tocou em um show aberto para 1 mil pessoas na Cidade Folia, em Belém, mando um e-mail para a associação, que o encaminha para o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad). Mas, dificilmente, existe domínio sobre onde está o dinheiro, os 25% aos quais você tem direito. Isso deixou a gente triste. Principalmente quem faz música de aparelhagem. São os mais prejudicados. A música de aparelhagem do Belém toca para 40 mil pessoas em um final de semana. Os direitos relativos a essas apresentações ficam perdidos. Não são recolhidos ou ninguém sabe para onde vão. Não vejo como é possível falar hoje de direitos autorais de maneira positiva. Antes a gente acabava influenciando amigos e parceiros para editar tudo direitinho, porque as músicas seriam lançadas pela Som Livre com a banda Calypso. Eu dizia: “Agora é uma coisa nacional e vai dar um resultado bom”. Hoje, vejo que não funciona.

Por outro lado, a grande circulação dos CDs garante shows.

A grande sacada é essa. Hoje, é difícil arranjar um parceiro para o seu produto já que ele não vende. Mas sabemos que para fazer 50 mil CDs e 50 mil DVDs, você mesmo tem que cuidar da distribuição, precisa ser dono do próprio produto. Você vai dar 1 mil para rádio X, 5 mil para Rádio Y, 5 mil para show Z. Isso já é feito há tempos no Nordeste.

Com as facilidades tecnológicas que você citou, como ficaram músicos e estúdios?

Muitos fecharam. Os músicos, por sua vez, fizeram seus próprios estúdios. Como é o meu caso. O Chimbinha, que é o dono da banda Calypso e era nosso parceiro, também montou o dele e está viajando pelo Brasil inteiro.

Antes eram as gravadoras que centralizavam esse poder da música. E você nos conta que a aparelhagem é que influencia no Pará. Qual a diferença entre os dois tipos de centralização da produção?

A aparelhagem continua 100% aberta. Você chega em Belém e oferece material para qualquer DJ ou dono de aparelhagem, porque eles estão realmente querendo. Como toca todo final de semana, vira descartável, é um sucesso de três meses. A música pega o topo e fica refém disso, porque a rádio toca o que vira sucesso nas aparelhagens. O ouvinte liga para a rádio dizendo que quer ouvir aquela música. A rádio vira refém da aparelhagem.

Nessa cadeia produtiva, você investe sua música e seu estúdio, e recebe de volta os recursos dos shows. A divulgação pela aparelhagem não rende dinheiro?

Basicamente, só ganho a parte relativa aos shows. O grosso fica com os produtores da aparelhagem, por isso existem grandes empresas por trás disso. Há muito investimento nesses eventos, porque existe resultado. O público é certo.

As pessoas compram o CD com as músicas que ouviram na aparelhagem?

Normalmente, os CDs levam o nome das aparelhagens. Ou então algo como *Seleção Saudade Rubi*. Atualmente, enquanto a Rubi está tocando, atrás da aparelhagem há uma estrutura copiando o CD. Você já pode levar para casa o repertório daquela noite: *O Melhor do Show da Casa do Seu João (risos)*. Isso funciona todo o dia e toda a noite. Você sai no seu carro ouvindo o repertório daquela noite, inclusive com vídeo. Em Belém, existem grandes espetáculos que funcionam na forma de encontros. Por exemplo, o primeiro encontro de Rubi e Xeiro Verde. Isso funcionava muito antigamente, a reunião de banda ou artista com aparelhagem. Hoje funciona aparelhagem e aparelhagem. Por exemplo, Rubi e PopSom tocando juntas. Cada aparelhagem tem mais de uma formação. Existe o Rubi Todo Poderoso, que faz o bailão; o Rubi Saudade, voltado para o público que gosta de dançar; e agora existe também o Rubi Light, que é o mais tranquilo. O mesmo acontece com PopSom: PopSom Saudade, PopSom Águia. No caso do Tupinambá, existe o original e o Xavante Saudade.

Com a força dos DJs, as aparelhagens conseguiram pegar 100% da juventude, o público delas é muito jovem. Daí a necessidade de vir o gênero “saudade”, para satisfazer o público mais maduro, que estava sem lugar para dançar.

Você recorda de uma aparelhagem que era completa?

Fazia um ano que eu viajava pelo Brasil e, ao chegar em Belém, fui ver o PopSom. Vi a performance do Juninho, com a águia subindo, os fogos de artifício, muita luz, algo de extraordinário. Ali, já existia tudo. Todo o equipamento audiovisual. Eles chegaram em um caminho muito alto. E com eles outros estão indo assim. A PopSom, para mim, é a aparelhagem.

A banda Déjàvu do Brasil gravou o sucesso *Rubi* e isso foi o motivo de um protesto, inclusive com um discurso forte no carnaval de 2010, dizendo que o brega é paraense e não baiano. Gostaria que você comentasse o caso.

Uma banda paraense chamada Ravelly gravou um CD de coleção dos maiores sucessos do momento em Belém do Pará e foi excursionar no Tocantins, Piauí, Fortaleza e chegou no sul da Bahia. De repente, surgiu a banda Déjàvu, montada por empresários baianos e com músicos baianos, tocando a música paraense e a divulgando em rede nacional, como sendo dona das músicas. Isso virou uma grande briga. Imagine eu, compositor em Belém, e minha música tocando em outro estado como se fosse de outra pessoa? Isso é plágio. Existe um processo contra eles, mas que ainda não deu em nada. Eles continuam fazendo shows em alguns lugares em São Paulo. Esse acontecimento abriu os olhos dos empresários e do povo paraense para o fato de que a música local tem uma aceitação grande em todo Brasil. O que prova isso é a banda Calypso, que viaja inclusive para o exterior com músicas nossas. A própria Déjàvu provou que pode ser sucesso ao roubar a música dos outros. Fomos 100% pirateados.

Qual é a influência indígena?

Nós temos um vínculo muito forte com a cultura indígena, que é importante para todos. A região onde nasci, por exemplo, vem das origens dos Camutá, dos quais sou descendente. Minha mãe é pura índia. É daí que saiu a ideia do banguê, por exemplo. Se hoje você pegar o melody e o banguê tocando ao mesmo tempo, verá que é o mesmo compasso quatro por quatro. Ambos são dançantes, com a mesma cena e coreografia: a levada de braço, a rodada de mão, a mesma sensibilidade. Descobri isso em um momento muito legal em Marajó. Fiz um show em um festival do Búfalo

e no outro dia fui à praia. No festival, havia uma tenda com carimbó. Em seguida, começou uma apresentação de banguê. A moça entrou e veio fazendo a dança e todas as levadas que eu tinha visto no outro show, porém com ritmo acelerado. Ou seja, ao baixar o compasso a coisa ficou linda e sensual. Se acelerar, vira o nosso brega, tecnobrega, melody, a junção de tudo. Naquele dia fiz uma canção chamada *Brega e Carimbó*, que começa com um ritmo em um solo de flauta – com a mesma música que tocava lá no momento. Ou seja, a música acaba sendo a mesma. O brega é o carimbó e vice-versa. Essa influência dos batuques e da dança indígenas acaba chegando, como o cavalo manco, a dança dos Tembê. Se você dançar com uma moça, é o calipso. No meu novo show, há uma influência forte indígena. Dos chocalhos, das batidas de pé.

Muitos criticam vocês por banalizar a cultura e produzir música vulgar com o brega. Qual a sua resposta a isso?

Somos muito criticados. Costumo dizer que são valores diferenciados e depende do ângulo que você olha. Só fui entender o que era funk no Rio de Janeiro, quando cheguei no show da banda Calypso, vi o DJ tocando e o povo dançando. Ali eu percebi: “Que coisa linda, maravilhosa”. O que existe em Belém é um preconceito musical. As pessoas não se permitem assistir aos eventos e continuam dizendo que não gostam. Tudo depende da maneira como você olha. O brega, para o Brasil, é algo horrível. Para nós, é música. Houve um momento em que os músicos paraenses precisaram se organizar para entrar nas rádios FM de Belém. Porque entrava artista de todos os lugares – Bahia, Rio, São Paulo –, menos os paraenses. Reginaldo Rossi tocava na Liberal, na 99 FM, mas os outros não. Foi quando Roberto Villar lançou o primeiro CD e nós viemos atrás, lançando discos também. Fizemos um grande movimento chamado Sexta Brega Pai D’Égua. Era um xodó para milhares de frequentadores, fechando as duas pistas da BR-316. E o evento continua até hoje.

Mesmo assim, o preconceito continua. Vejo isso por todos os lugares por onde passo. O artista popularização sofre. As empresas não querem vincular a marca delas a você com o seu estilo de música. A Vale do Rio Doce dá dinheiro para Salvador mas não dá para o estado do Pará. E ela tira minério nosso lá da cidade de Barcanera. O artista paraense tem dificuldade de se promover. Para se ter idéia, o maior empresário que investe em aparelhagem não é paraense, mas, sim, do Paraná. Ele chegou de outro estado, percebeu um nicho e acabou transformando aquilo em dinheiro.

Quem foram os grandes artistas paraenses conhecidos nacionalmente antes de vocês?

O grupo da época de Teddy Max, Alipio Martins e Beto Barbosa. Isso de 1980 a 1990. Depois foi a banda Calypso. Outras bandas andaram pelo Brasil mas nenhuma com o sucesso deles. Exceto a cantora Fafá de Belém, que eu adoro e de quem sou fã. É uma pessoa divertidíssima. Onde ela chega, ganha espaço. Ela vende o Pará e tem uma linha musical que é mais para o lado da MPB. Não está muito vinculada ao povão, com a periferia, que é por onde nós andamos.

Você vive em um dos estados com maior grau de violência do país. Como isso influencia a sua arte?

Quando andamos no sul do Pará – Santana do Araguaia, São Félix do Xingu – vemos um clima muito pesado. Há sempre notícias de assassinatos. Fico triste porque a coisa está do mesmo jeito. Continuo vendo a BR-151 da mesma maneira: o povo muito carente, basicamente de migrantes vindos do Nordeste. É um clima pesado, como se estivesse em um Pará que não é o Pará. O estado é muito grande e existem muitas diferenças, inclusive musicais. Um ritmo que chega em Redenção vira sertanejo, em Conceição do Araguaia há a influência de Goiás, em uma cidade do Baixo Tocantins como Tucuruí, você já encontra a influência da musicalidade paraense central. Os ritmos aparelhados não vão para Redenção. A estrada é muito ruim, existem dificuldades, violência, assaltos. Eu faço muitos shows e viajo muito à noite. Ficamos reféns dessa política que não existe.

O compositor precisa ser também músico, cantor e produtor?

É importante que seja. O próprio Sebrae oferece curso para isso, porque existe a necessidade de ser compositor, produtor, técnico, saber mixar e remasterizar, enfim, cuidar de todas as partes de um projeto artístico.

Quantos CDs e DVDs você já lançou?

Estou no primeiro DVD, e com nove CDs. Vou agora para o décimo. O CD de estréia saiu em 1996. Atualmente passo o dia no estúdio compondo e fazendo os vocais. Normalmente, viajo sexta, sábado e domingo. Para determinados lugares a viagem dura mais, como para Santarém, por exemplo. É mais caro ir para Santarém do que para São Paulo. O custo começa apertar, então viajamos sempre de barco, em um percurso que dura três dias. O investimento é todo meu. Uso a seguinte expressão: “Da música vou viver,

não vou ficar rico”. Tenho um olhar diferente sobre a música, porque se eu for pensar em compor um sucesso, não faço. A gente cria a partir daquilo que o povo vive, tentando levar alegria para um determinado público. Se for um sucesso nacional é uma questão de Deus.

Como é fazer música na Amazônia e o que é o Rio Amazonas para você?

O Rio Amazonas é um caminho. Nós chamamos de rua: “Esse rio é a minha rua”. É lá que fazemos tudo. Na última música que fiz, digo: “Um beijo nos braços do rio”. É o que eu dou todas as vezes que saio de Belém. Em cada lugar que o barco para, a gente toma banho. O Rio Amazonas é a nossa vida. É lá que vamos fazer nossos shows. O nosso peixe vem de lá. As grandes histórias vêm de lá. O Rio Amazonas é vida pura. Não tem como falar de outra maneira.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/kim-marques/>

Luciana Tomasi

Produtora de cinema, fundadora da Casa de Cinema de Porto Alegre

“É uma tragédia artística para o produtor ser balizado pelo público do shopping na sexta-feira de estreia do filme.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron no dia 23 de junho de 2010, em São Paulo.

Luciana Tomasi

A Casa de Cinema de Porto Alegre ocupa um espaço singular na história do cinema nacional contemporâneo. Ela se tornou uma espécie de selo de qualidade nas produções em que participa, graças à grife da talentosa geração formada, entre outros, por Jorge Furtado, Carlos Gerbase e Ana Luiza Azevedo. Mas a engrenagem certamente não funcionaria sem o trabalho respaldado nos bastidores pela produtora Luciana Tomasi.

Parceira da Rede Globo em minisséries e especiais para a televisão, como *TV Pirata* e *Brava Gente*, a Casa de Cinema teve início humilde, rodando filmes em formato super-8, fazendo curtas e documentários. Mas o premiado *Ilha das Flores*, de 1989, até hoje é comentado por seu roteiro surpreendente. “É um filme que não deixou de ser contemporâneo.” Luciana Tomasi comenta que a equipe de cineastas e produtores gaúchos trocou de “bitola”, mas não “a questão autoral”.

No que se refere a captar recursos, porém, pouco parece ter mudado para Luciana. “O investidor que me recebe hoje tem 250 longas para analisar. É muito projeto para pouca verba.” A casa produz para canais de televisão e lidera grandes produções de cinema, mas Luciana reclama da falta de “consciência” do empresariado em colocar dinheiro na cultura. “Vou nas empresas gaúchas e paulistas – que não pagam nada, porque o incentivo é de 100% – e ainda tenho que chorar para botarem algum investimento no filme.”

O que é a Casa de Cinema de Porto Alegre?

É uma produtora de cinema que já tem 22 anos. Passou por várias fases e se propôs, desde o início, a produzir apenas cinema ou trabalhar com coisas relativas a ele: ensino, mostras, distribuição. Hoje, nosso grupo é de seis pessoas, mas quando iniciamos era um grupo de 13. Antes de ser empresa, era uma associação de produtoras e de pessoas. Com o tempo, algumas pessoas foram saindo e sobraram seis sócios, que hoje continuam produzindo cinema. Esse grupo fazia longa-metragem em super-8. Foi super aceito, havia filas para ver um longa-metragem feito em super-8. Depois, fomos para o 35 milímetros. De lá, para a televisão. Hoje em dia trabalhamos para Globo, RBS, Columbia, Fox – e continuamos com a nossa personalidade mais alternativa, uma história mais de esquerda. Trocamos a bitola, mas não trocamos a questão autoral. Os diretores têm liberdade para falar o que quiserem, e as produtoras produzem em cima desses trabalhos autorais.

Saneamento Básico, de alguma forma, é uma metáfora de toda essa discussão?

Sim. *Saneamento Básico* [2007, dirigido por Jorge Furtado] mostra aquela coisa mais

básica de fazer cinema, de que qualquer um pode chegar e fazer. As pessoas que fazem cinema curtem muito, porque sair fazendo um filme com material que tem na garagem – figurino, cenários – é muito a cara do que se fazia no super-8.

Como é a organização de vocês? Da produção à comercialização de filmes.

Tem duas formas. Os produtores, por exemplo, imaginam os projetos e os diretores apresentam. Ou as produtoras de audiovisual têm interesse em determinados assuntos e lançam em reunião geral o que interessaria fazer, principalmente quando é documentário ou material para TV. Daí saímos para a realização do projeto, que é os inscrever nas leis, buscar patrocínio e ver formas de viabilização. Depois, a filmagem. Sempre se tenta não deixar um trabalho pelo meio. Há muita preocupação no sentido de realizar o projeto até o final. Não se começa um filme que não se sabe como vai terminar, porque isso é uma das coisas que mata as produtoras. Muita produtora já acabou por causa dessa história: “Ah, eu tenho grana para filmar, vou indo” e depois não acabam.

A produtora acaba porque não previu direito os recursos?

O que acontece é que pode haver o valor necessário para filmar, mas não o suficiente para finalizar. Se você gasta tudo até o final da gravação do filme, depois fica horas parado, e às vezes não acaba, porque não previu a finalização. Isso acontece bastante. Quando a gente tem toda a verba, até o final, mesmo que não tenha a distribuição, já partimos para filmar. A distribuição é o grande problema do cinema brasileiro na atualidade. Filmar as pessoas conseguem, mas distribuir não. Se não estiver ligado a uma distribuidora grande, como Columbia, Fox, Warner, não consegue entrar nos cinemas. Não sai lançando teu filme no Iguatemi, no Eldorado ou outros. Não é qualquer filme que as *majors* vão querer. Se fizer um filme muito radical, ou que fale de sexo, de drogas, já complica. Esse último filme que a gente fez, *Antes que o Mundo Acabe* [2009, dirigido por Ana Luiza Azevedo], levou seis anos. Precisa ter paciência, porque o filme não consegue te remunerar em todo o período. Nós conseguimos a Imagem, uma distribuidora nacional que está fazendo um trabalho bem legal. Só que, atualmente, no Brasil, o cinema só dá certo em sala de cinema se for filme popular, como *2 Filhos de Francisco* [2008, dirigido por Breno Silveira], *Chico Xavier* [2010, dirigido por Daniel Filho] e *Se Eu Fosse Você 2* [2009, dirigido por Daniel Filho]. Esse tipo de filme é que está dando certo no Brasil, que vai passar de 1 milhão de espectadores. O resto vai ficar abaixo disso. Ou então, se chegar a 100 mil, é um sucesso, porque não existe mais onde botar os filmes do jeito

que o mercado está montado. O cinema norte-americano toma conta de 95%, às vezes 99% das salas. Claro que o cinema americano tem que entrar. Mas quando lançam um *blockbuster*, a gente absorve o cinema B norte-americano. Para ganhar um *Alice no País das Maravilhas* [2010, dirigido por Tim Burton], tem que botar o cinema mais terrível americano, cinema B mesmo, filmezinhas que não vão acrescentar nada na vida do brasileiro. Um dos grandes problemas do cinema atual é a colocação do filme, como distribuir nos cinemas.

Conte o que é produzir um curta-metragem.

Estou produzindo curta-metragem agora. Desde *O Sanduíche* [2000, dirigido por Jorge Furtado], há uns 12 anos, que eu não fazia. *Ilha das Flores* [1989, dirigido por Jorge Furtado] é uma exceção, é um filme que até hoje paga os cotistas. É um filme excepcional no mercado internacional. Nos outros curtas, a gente sempre bota grana. Agora ganhei do Ministério da Cultura um curta, que é *Amores Passageiros* [selecionado em 2009 no Concurso de Apoio à Produção de Obras Cinematográficas Inéditas]. Mas por quê? Porque ele vai ser a peça de venda do longa que virá depois. Ele não faz parte do longa, não está dentro, inserido, mas tem a ver, tem uma relação com o longa, com os personagens. Também porque é um curta com uma história muito legal artisticamente. Espero que o resultado esteja no nível do que estamos investindo. Quem faz curta, geralmente, são pessoas que trabalham na publicidade ou cineastas que trabalham há anos. Os cachês são simbólicos, não pagam o telefone, o táxi, os gastos para realizá-lo. O prêmio que ganhamos é de R\$ 80 mil. Não dá para fazer nada excepcional com R\$ 80 mil em 20 minutos, que é o tempo que esse curta tem. Então, é uma questão de dedicação, de acreditar no projeto, pois não é fácil fazer curta-metragem profissionalmente no Brasil.

E como é produzir um longa?

Nunca foi tão difícil captar para longa no Brasil. Não só para mim, como para as outras produtoras também. Estive no Festival de Cannes em maio e o choro dos brasileiros era na captação. É tão violenta a questão no Brasil que toda vez que se faz um longa, a impressão é que se começa de novo. Eu sinto que estou fazendo super-8 de novo, porque é o mesmo processo. O Brasil é muito complicado para arte. Pô, quantos filmes eu já fiz? Quantos filmes a Casa de Cinema já fez? Vou nas empresas gaúchas e paulistas – que não pagam nada, porque o incentivo é de 100% – e ainda tenho que chorar para botarem algum investimento no filme. Não existe consciência total, nem mínima, do empresário de que ele deve botar dinheiro em cinema. Em uma peça de teatro, o empresário olha e diz:

“Aquele teatro me interessa, esses atores são bons”. Um filme pode até ser tecnicamente perfeito, com atores de primeira linha, mas filme é magia, o cinema é magia. Só se sabe como é que vai funcionar quando ele entrar na tela. As *majors* querem ver tudo: “Qual é a bilheteria de sexta-feira?”. E você já sabe o futuro. Depois de seis anos de trabalho, na sexta-feira do lançamento, a amostragem da noite vai dizer se teve sucesso ou não. Isso, para mim, é uma tragédia artística: ser balizado pelo público do shopping da sexta-feira.

Não têm filmes que se pegam depois?

Ah, claro. Mas na sexta-feira eles já sabiam que o *Chico Xavier* ia ser um sucesso, porque ele preencheu tantas cotas, e ainda aumentou no sábado, teve o boca-a-boca. É uma loteria. Há filmes que emplacam, outros não. Em Porto Alegre, existiu filme, que eu não vou me lembrar exatamente qual, que já estava nas locadoras e ainda assim ficou um ano em cartaz. As pessoas continuaram indo porque as pessoas de Porto Alegre diziam para os amigos: “Ah, vão ver o filme tal, no Guion do aeroporto”. E as pessoas iam. Foi um filme que funcionou, com um orçamento baixo. Como é que o empresário vai saber se o dinheiro que ele está empregando vai dar em uma coisa que ele vai gostar depois?

Fale sobre *Ilha das Flores*. É um filme usado inclusive em sala de aula, não é?

Até hoje, e no mundo todo. No Japão é usado. A linguagem dele é muito esparta para a época. É um trabalho que chamou atenção porque é inesperado. Você não imagina o final que vai ter. Vai sendo levado, começa a rir, depois já não ri tanto. Ele te surpreende. O espectador ama ser surpreendido por um filme: esperar um final e ter outro. Ainda não mudou a questão de que muitos pobres comem depois dos porcos. Isso é visível, seja na Índia, seja no Nordeste brasileiro. É uma tragédia. Ver essa tragédia da condição do ser humano é uma coisa contemporânea; a pessoa se identifica. Fora isso, há ainda a questão dos judeus, do Holocausto. É um filme que não deixou de ser contemporâneo.

Várias entrevistas aqui do Produção Cultural no Brasil apontaram que, nos últimos 20 anos, a presença das mulheres no cinema ficou mais forte. Você vê isso também?

As mulheres são as produtoras do cinema brasileiro; 90% são mulheres. Por quê? A mulher tem aquelas dez camadinhas e o homem tem uma. O homem vai se concentrar totalmente em cima de um assunto. A mulher não se

concentra tão bem em uma coisa, mas em dez assuntos ao mesmo tempo: o telefone está tocando, ela sabe o que a pessoa está falando ali, sabe o que o outro está fazendo no computador. Isso para produção é fundamental, porque fazer um filme é como uma orquestra: tem que dar a mesma atenção para o violinista, para o tocador de tambor. Não adianta poupar na arte e depois dar mais para a fotografia. Tenho que pensar em tudo ao mesmo tempo. E isso a mulher faz melhor que o homem, não adianta. Não é uma questão machista ou feminista. Já trabalhei com muitas produtoras mulheres e com produtores homens, e digo que as mulheres são mais indicadas para essa função.

O que mais mudou na esfera da produção desde que vocês começaram a atuar?

Fiz jornalismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e tive uma disciplina de cinema, mas a maioria dos que trabalham com a gente são autodidatas. Atualmente, eu trabalho com gente que fez faculdade de cinema. A cada 200 pedidos de trabalho, 50 são de formados em cinema. No Rio Grande do Sul, a PUC tem uma faculdade de cinema, e a Unisinos também. Na PUC, o curso é de dois anos e meio, forma tecnólogo; na Unisinos são quatro anos para bacharel. Isso faz diferença total, porque eles já entram discutindo cinema. As produtoras com quem eu trabalho têm conhecimento dos filmes, do cinema clássico. Entram sabendo muito mais do que a gente. Quando a gente fazia super-8, eu era produtora, mas era atriz, eletricista. Se tivesse que arrumar o banheiro do set, eu ia arrumar. Hoje em dia cada um tem sua função, o que é ótimo – e com conhecimento. Há uma renovação na educação para o cinema.

E a questão do cinema autoral e um sistema de base, em contraponto com a questão dos festivais de cinema, como é isso?

É aquela história: o seu filme ir bem no festival não significa absolutamente nada. Se for bem de crítica, o público vai te detestar (*risos*). Se eu tenho um filme que eu sei que vai agradar a crítica, boto no festival. Agora, se é um filme feito comercialmente – embora o nosso não seja assim, “comercial total” – aí não se bota em festival, porque pode levar muita paulada, não sendo autoral. Quando a gente começou, o Festival de Gramado foi fundamental, foi a nossa vitrine, porque as pessoas só passaram a saber quem nós éramos ali. Passaram a saber que existia gente talentosa fazendo cinema no Rio Grande do Sul porque conseguimos botar os nossos super-8 em Gramado. Com *Deu pra Ti Anos 70* [1981, dirigido por Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil], a gente ganhou o festival; depois, com *Inverno* [1983, dirigido por Carlos Gerbase], no outro ano, ganhamos de novo. Aí veio *Ver-*

des Anos [1984, dirigido por Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil], que também ganhou destaque. Quase sempre ganhamos algum prêmio em Gramado, não por ser de lá, mas a gente colocava filmes legais realmente, de super-8. A gente arrasava. Recife é um festival maravilhoso de participar, um festival de jovens, e os nossos filmes se dão super bem lá. Também temos ótima participação no Festival de Brasília. É muito importante para o cinema os festivais existirem, mas não significa nada comercialmente.

E o que são os festivais europeus: Cannes, Berlim, Veneza?

Na época de curta-metragem, nós ganhamos duas vezes o Festival de Clermont-Ferrand, e uma menção honrosa. Clermont-Ferrand é a grande vitrine do curta-metragem; como existe aqui o Kinoforum. Se botar um filme lá e ganhar alguma coisa, você vai ter uma participação no mercado exterior, vai ter compras do teu filme, vai ter uma sobrevida no exterior. Clermont-Ferrand é fundamental para um cineasta que esteja fazendo curta-metragem. Depois, tivemos um curta em Berlim, que foi importantíssimo. Porque depois que *Ilha das Flores* ganhou o Urso de Prata em Berlim, em 1990, surgiram co-produções internacionais. Trabalhamos depois para a Fundação MacArthur que queria um filme sobre direitos reprodutivos no Brasil. A Fundação Rockefeller queria um filme e foi procurar a Casa de Cinema. Depois tivemos também um projeto para o *Self*, da BBC. Começamos a produzir também outros especiais para eles – tudo a partir de Berlim. Berlim faz com que o mundo saiba que você existe. Sua produtora passa a ser procurada. Depois, nós participamos de Cannes, no mercado, e tivemos um curta na mostra oficial, que também nos abriu portas. Conhecemos toda a diretoria de Cannes. Nessa última edição, participei do Cinéfondation, avaliando filmes para co-produções. Nossa experiência é Berlim, Cannes e Clermont-Ferrand. Não temos experiência em Veneza. Lá, precisa ser um cinema de arte, embora já tenha mudado um pouco o perfil. Também tivemos em Sundance um projeto aprovado para desenvolvimento de roteiro. Participamos de festivais do mundo todo, na realidade: Chicago, Miami, Hamburgo, os festivais menores. Já participamos de uns 40.

Como é a captação de recursos, a chegada ao patrocinador? Vocês agora tiveram uma microssérie com a Globo. Como é co-produzir televisão?

São duas coisas bem diferentes. Eu adoraria que existisse uma empresa no Brasil para quem eu dissesse: “Ó, por favor: vou entregar o meu projeto e vocês captem”. Falta isso aqui. Não existe uma boa captação, uma empresa que vai até todas as fontes, que apresente os projetos. O produtor não deveria fazer isso, sair captando. Mas vira e mexe tem que fazer. E nem sempre tem sucesso. Eu já cansei

de ir a empresários, ou chegar em uma empresa em que eu já trabalhei, ou a partir de uma indicação, para conseguir patrocínio. E mesmo assim é muito difícil. Por quê? O cara que me recebe, hoje em dia, tem 250 longas no escaninho dele, esperando também. Todo mundo quer patrocínio. Tem muito projeto para pouca verba. O artigo primeiro, patrocínio direto, não está funcionando. A Lei Rouanet ainda funciona, o primeiro lá, um pouco melhor, há mais abertura, porque aí não envolve a CVM, não envolve a Bolsa de Valores, que é uma coisa que ninguém tem paciência de fazer. Esse mecanismo tem que ser reestudado. Quem está mantendo o cinema é a Petrobras, o BNDES, que também tem bastante coisa, e o MinC, com uma e outra coisa. Mas isso é que mantém o cinema. Se for depender da iniciativa privada, pode esquecer. A questão do imposto de renda, de dedução, está acontecendo minimamente. O grosso dos produtores não consegue viabilizar os filmes na iniciativa privada. E sobre a questão da TV Globo: nós temos uma parceria há muito tempo. Fizemos aqueles *Doris para Maiores, TV Pirata*, até os primeiros *Você Decide*, quando eram em Porto Alegre, nós que fazíamos. Também desenvolvemos cursos para a Globo de documentário, *workshops*.

Workshops de quê, por exemplo?

De câmera, edição, discussão de cinema. A Globo tem toda uma preocupação com a formação do profissional lá dentro. O Carlos Gerbase, que trabalha comigo, é quem faz a didática e dá esses cursos dentro da Globo. Seria assim: técnicas de documentário para jornalistas; como apresentar uma matéria de forma diferente; como melhorar o olhar para fazer uma reportagem mais interessante. Trabalha-se muito dentro do seu esquema e não se consegue ver o que é que está acontecendo fora, porque o trabalho absorve. De noite, você não quer nem ver o que é que está acontecendo no cinema e como as TVs estão mostrando. Então, a gente faz uma atualização. Essa parceria com a Globo se estende há uns 15 anos. Também estamos trabalhando para a HBO agora, em uma minissérie. Para a Globo te terceirizar não é fácil, é um processo complicado. Ela precisa confiar em ti para pedir a entrega de tal produto. Com mais ou menos Ibope, todos os produtos que a gente entregou até hoje deram certo. O *Brava Gente* também foi muito bem.

Qual a diferença em produzir para a televisão?

É totalmente diferente porque na TV tem o patrão. No cinema, eu posso ser totalmente criativo, fazer tudo que eu quero. Na TV, preciso discutir a linha editorial daquele programa. Saber o que é que a TV quer. Não tem a mesma liberdade criativa do cinema.

Mesmo tendo que lidar com as *majors*?

Com a Columbia e com a Fox, sim. Com a Columbia, principalmente, sempre tivemos total liberdade artística para trabalhar. E a TV é mais por encomenda, então você precisa se submeter também. Não se consegue fazer tudo o que quer. O cinema é assim: “Quando é que eu vou fazer outro longa?”. Vou fazer um em dezembro. Já ganhamos o concurso, esse último da Petrobras para baixo orçamento. Só que o que ganha em um baixo orçamento são R\$ 600 mil. Aí uma pessoa pensa: “Pô! Tem R\$ 600 mil!”. Mas, para um longa, vão te matar depois de uma certa hora, porque não se consegue fazer. É muito apertadinho, mas não queremos deixar de fazer. A gente teve uma experiência com um filme, que é o *3 Efes* [2007, dirigido por Carlos Gerbase], foi o último que o Gerbase resolveu lançar, que estava muito difícil de conseguir captar. Ele disse: “Não vou esperar de novo mais cinco anos para fazer um longa. Vou fazer em vídeo e vou lançar em todas as mídias ao mesmo tempo”. Então, ele fez para cinema, DVD, internet, TV aberta e para o Canal Brasil. Cinco lugares. O desempenho de cinema foi o mais fraco, como sempre. Na internet, foi uma parceria com o portal Terra e a gente já está com mais de 1 milhão de *hits*. Dava 40 mil *views* por dia quando foi lançado. Quando é que a gente vai conseguir isso em uma sala de cinema?

É isso que vai mudar a estrutura?

Já está mudando. Não se pode mais fazer um filme pensando no cinema, principalmente o filme médio, o filme de baixo orçamento. Não adianta pensar só no cinema, tem que pensar na internet, no DVD. O *3 Efes* conseguiu muita mídia. Foi um filme que pegou muito bem com os jovens; na internet, foi um sucesso. Para o Terra, que patrocinou, foi uma beleza. O Gerbase fez pré-vendas para todo lugar, para viabilizar o filme, porque é um filme de R\$ 100 mil. E onde a coisa estourou mesmo foi na internet. O DVD está vendendo bem – nada astronômico, mas vende todos os dias na loja virtual. Também tem essa, a loja virtual da Casa de Cinema, onde todos os nossos filmes são vendidos.

Conte sobre esse modelo de negócio de loja virtual.

Faz uma diferença total. A pessoa entra no nosso blog, lê as matérias, aí boa parte já cai na loja. São dois tipos de vendas. A primeira é a das pessoas que saem dos nossos blogs, a gente escreve sobre o que tem vontade no dia, sobre política, tudo. Já temos muitos fãs assim, que nos acompanham. Houve dias com 3 mil pessoas entrando nos blogs. Muitos desses caem na loja virtual e aí vão estudar o filme, podem ler tudo sobre o filme. Vamos dizer, eu quero *Ilha*

das Flores? Vou lá e leio o roteiro de *Ilha das Flores*, como é que foi feito, como é a equipe técnica. Aí, se eu quiser, eu compro o filme na internet, recebo em casa. O outro tipo de compra: o colégio tal quer nossa coleção de curtas. Aí o colégio entra na loja virtual, tem um sistema que é só para empresas, para colégios, com preço diferenciado. É uma outra forma de viabilizarmos os filmes.

E a formação de mão de obra para cinema, de técnicos mesmo, como você vê?

Diretores de fotografia, produtores, todos estão fazendo faculdade de cinema. Só que a maioria que fazer direção, entra na faculdade para isso. Roteiristas também estão indo para a faculdade de cinema. Para os técnicos, a gente faz cursos de atualização, cursos para assistente de direção. Esse trabalho também é feito com o Santander Cultural, que tem toda uma história de ensino de cinema. Há *workshops*, oficinas, mas é uma coisa esporádica, não é todo ano que vai ter oficina para eletricista, por exemplo. Em São Paulo e no Rio têm mais do que em Porto Alegre. O nível dos técnicos melhorou muito. Não perdemos em nada para o cinema europeu, a não ser para o cinema inglês. Com os Estados Unidos não dá para comparar por causa de efeitos, tecnologia, e nem é o nosso objetivo, não nos interessa fazer um *Matrix*. Antes, as pessoas diziam: “Ah, não vou ver filme brasileiro porque não se ouve som” ou porque “é uma porcária”. Não é porcária nenhuma. Estamos em qualquer festival. O nível do cinema brasileiro subiu. O cinema brasileiro, com um orçamento um pouco mais alto, é parelho com o cinema europeu atual.

Índia e China – a Índia com o Bollywood e a China com um forte investimento na indústria de animação – decretaram a economia da cultura como prioridade. Você acha que a gente vai conseguir chegar perto deles?

O Brasil ainda não tem aquela visão da importância de produzir imagem. Não digo cinema, mas tudo que gere imagem – celular, o que for – é vital na atualidade. Por isso, eu digo que se não fosse a Petrobras nós estaríamos muito atrás. O ser humano ama se ver; ama ver a sua cultura retratada. Não dá para a gente viver com uma cultura de televisão, apenas. Ficar vendo *reality shows* é complicado para a população engrandecer culturalmente. O cinema tem que ir muito mais para dentro da vila, dos Pontos de Cultura, mostrar a realidade daquele pessoal. O mundo inteiro precisa de material visual. É necessário produzir material bom para botar as pessoas para assistir. Óbvio que vai pulverizar totalmente, não vai ter uma mídia tão grande como tinha ao botar em uma TV

Globo. Mas a segmentação está aí, não existe mais volta. Por isso que a China e a Índia estão de olho. Sobre a China não sei tanto, mas a Índia tem todo aquele equipamento, tem maravilhas de estúdios para produzir para o mundo todo. E a China, como produz roupa e imitação de tudo o que é coisa, vai querer produzir cinema que agrade a qualquer país para poder vender. A China não é trouxa. Tenho toda a preocupação com o conteúdo, do engrandecimento da civilização com um material bom, porque não adianta produzir porcaria, não adianta esse cinema B norte-americano. Quem é que vai se desenvolver com isso?

Em sua entrevista a este projeto, o Luiz Carlos Barreto comentou que, no Brasil, há muito mais diretores do que produtores. Você vê isso?

Diretor é o que mais tem. Mas outras funções do cinema também são nobres. É isso que eu falei: nas faculdades, 90% querem ser diretores. E quantos vão ser? Tenho uns 300 roteiros no meu escritório. É óbvio que eu não vou conseguir ler todos. Dou uma olhada na sinopse, vejo se o assunto interessa ou não. Pelo assunto, já sei se vou ler. Dentro desses roteiros têm maravilhas, tem talento ali. Por isso que eu fico louca. Não adianta ser apenas talentoso, tem que ter oportunidade e sorte, porque senão não sai da gaveta de um produtor. Achei que isso fosse coisa do Brasil, e não é. Em Cannes, naquele Cinéfondation, peguei roteiros e projetos de filmes que vão sair, mas que os caras estão tendo dificuldades de levantar recursos. Caras que já foram nominados ao Oscar, que têm prêmios importantes em festivais. E mesmo assim não conseguem. Se fosse uma produtora com mais recursos, ia botar 1 milhão em um filme de um cara da Indonésia, que é maravilhoso. Mas onde é que eu vou recuperar isso no cinema? Vi que os caras lá estão na mesma situação que os brasileiros. Desses estudantes que vão querer ser diretores, poucos vão ser. Não adianta. Todo mundo quer ser diretor, mas ninguém quer produzir. É uma atividade super complicada, estafante. Precisa nascer para isso, tem que gostar. Você vai lidar com egos fortíssimos, lidar com diversos diretores ao mesmo tempo. Não é fácil ser produtor.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/2010/09/01/luciana-tomasi/>

Luiz Carlos Barreto

Produtor de cinema

“O Brasil tem uma montanha de minério cultural. Temos que extrair a matéria-prima e transformá-la em produto. Precisamos encarar isso.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron no dia 11 de junho de 2010, em São Paulo.

Luiz Carlos Barreto

Luiz Carlos Barreto é fotógrafo, cineasta e um dos mais influentes produtores de cinema. Detém o maior número de produções na história cinematográfica nacional, com mais de 80 filmes. Antes disso, foi repórter e fotógrafo da revista *O Cruzeiro* nos anos 50 e 60. Iniciou no cinema com *O Assalto ao Trem Pagador*, filme dirigido por Roberto Farias. Fez a fotografia de clássicos contemporâneos como *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos.

Seu filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de 1976, perdeu somente em 2010 o posto de maior bilheteria do cinema nacional para *Tropa de Elite 2*. Quando fez *Dona Flor*, Barreto buscava mudanças. “Queríamos fazer cinema competitivo com a indústria internacional, começamos a filmar com esse objetivo”. Nascido em Sobral, no Ceará, em 1928, é casado com Lucy Barreto, com quem fundou a LC Barreto Produções. É pai dos diretores Bruno e Fábio, e de Paula, também produtora.

Barretão, como é conhecido, é defensor de uma forte “indústria cultural” para o Brasil. Fundou a distribuidora privada Difilme, que foi o embrião da Embrafilme; contestou e pressionou o ex-presidente Fernando Collor de Mello por ter acabado com o modelo de fomento e incentivo à cultura, e foi um dos criadores da atual Lei do Audiovisual. Seu mais recente trabalho *Lula, o Filho do Brasil*, feito com o filho Fábio, foi selecionado como concorrente brasileiro a uma indicação no Oscar 2011. “É o filme da ideologia da inclusão social e não da luta de classes.”

Como você começou como fotógrafo?

Eu era repórter. Apurava e escrevia matérias. Quando eu fui para *O Cruzeiro* nos anos 50, existia quase uma regra de formar duplas entre fotógrafos e repórteres. Existia o Jean Manzon e o David Nasser, a dupla mais famosa; o Henri Ballot e o Jorge Ferreira; José Medeiros e José Leal; entre outros. Formei minha dupla: Indalécio Wanderlei. Ao mesmo tempo, o companheiro e conterrâneo Luciano Carneiro veio para o Rio e virou repórter fotográfico de *O Cruzeiro*. Ele criou uma coisa nova: era repórter e fotógrafo junto. Isso começou a virar também uma moda, uma vertente que mudou esteticamente tudo. Passamos a usar uma máquina que era “proibida”, a Leica. Todo mundo usava a Speed Graphic ou a Rolleiflex. E essa coisa do fotógrafo repórter com o Luciano Carneiro ajudou para que fundássemos uma outra escola. Adotamos a Leica como nossa, o que gerou uma briga muito grande. Virei fotógrafo e passei a gostar muito mais de fotografar do que fazer texto.

Como fotógrafo de cinema, você fez o *Vidas Secas* e o *Terra em Transe*.

Exato. Só fiz esses dois filmes. O *Vidas Secas* [1963, dirigido por Nelson Pereira dos Santos] aconteceu por uma coisa muito engraçada, porque eu conheci o Glauber na Bahia. Quando viajei para lá, o artista plástico Genaro Carvalho me disse: “Ah, tem um garoto genial aqui na Bahia, uma pessoa fantástica. Você precisa cobrir pela *O Cruzeiro* e tal. É um rapaz talentoso, está filmando na praia Buraquinho um filme chamado *Barravento* [1961]. Fui para lá com o Genaro e conheci o Glauber. Ele estava fazendo uma cena com Luiza Maranhão e Antônio Pitanga. Já com 10 minutos de conversa, a gente parecia que se conhecia há anos, como amigo de infância. Ele largou um pouco a filmagem e saímos conversando pela praia sobre o cinema brasileiro. Depois Glauber veio para o Rio montar o filme. Ficou morando na minha casa em Botafogo. Foi quando o Glauber me levou até o Nelson Pereira dos Santos, que eu já conhecia, mas que começava a fazer *Vidas Secas*. O Glauber perguntou se eu não queria fazer o filme e disse: “A fotografia dos filmes no Brasil está muito careta, tudo mal fotografado. A Vera Cruz imita Hollywood e você é um fotógrafo moderno”. Eu falei: “Mas, Glauber, eu nunca fiz fotografia de cinema, nem é o meu projeto”. E ele: “Você vai fotografar o *Vidas Secas*”. Me chamou e o Nelson disse: “Claro, Barreto, vamos fazer o filme”. E falei de pronto: “Não sei fotografar para cinema, só sei fotografar para jornalismo. Não sei usar esse negócio de filtro e essas tecnologias de rebater luz, não gosto desse negócio. Gosto de fotografia com luz existente”. E o Nelson, também maluco, rebateu: “É isso mesmo! Vamos acabar com essas tralhas. Vamos fazer a fotografia só com a luz do sol”. E fomos para Alagoas fazer *Vidas Secas*, com uma fotografia despojada. E deu certo. Então, o Glauber me pediu para fotografar *Terra em Transe* [1967], e da mesma maneira. Queria o filme em um país imaginário, portanto, não podia identificar muito as paisagens. Tinha que ter uma superexposição, porque era para driblar um pouco a censura da ditadura. Fiz *Terra em Transe*. Mas, logo em seguida, veio o problema de a gente organizar uma empresa de distribuição. Passei a me ocupar mais do lado da produção e da distribuição. Larguei a carreira de fotógrafo de cinema. Fiquei só nesses dois filmes.

Esse trabalho anterior ajudou no processo como produtor?

Claro. É até uma frase do Nelson Pereira interessante: “Produtor no Brasil passou a ser sinônimo de cara que financia o filme, o cara que assina cheque”. E não é isso, como diz o Nelson: “Quem assina cheque é o gerente, o contador, o administrador”. O produtor, inclusive pela Lei do Direito Autoral, é reconhecido como co-autor. A função dele é ser quase o *alter ego* do realizador,

do diretor. Precisa ser uma pessoa que lê, que escuta e que participa da elaboração do roteiro. Que colabora com o diretor na formatação do filme: seu conceito, sua cor, seu ritmo. Enfim, não é um cara que só cuida do dinheiro. Nada disso. O produtor precisa colaborar e analisar a montagem junto com o diretor. Sem interferir e sem querer coagir o diretor. Não pode querer usar a prerrogativa de ter a gestão financeira para limitar a criatividade, mas precisa ser um colaborador mesmo, um parceiro. Esse é o grande barato do cinema. Não é uma coisa, como se pensa, de uma pessoa só mandar. Isso já acabou. Em Hollywood mesmo não existe mais isso. O sinal do poder do produtor era o corte final do filme e sempre foi prerrogativa dele em Hollywood. Nem isso existe mais, é tudo feito em parceria, em discussão, na troca de ideias.

Você já disse que o Brasil tinha muito diretor para pouco produtor.

Isso mudou?

Não mudou. Está começando a mudar um pouquinho. O Bernardo Bertolucci veio ao Brasil nos anos 70 ou 60 e marcamos um almoço lá em casa. Eu morava ali em frente ao Fluminense e tinha um jogo no Maracanã, um Fla-Flu, eu acho. Combinamos de ir. Almoçamos e reunimos a turma toda do cinema novo. Depois do almoço, duas kombis iam levar a gente para o Maracanã. Na hora de entrar nos carros, o Bertolucci ficou olhando e disse: “O cinema brasileiro está todo aqui, mas só tem um produtor”. Era o retrato do cinema brasileiro. Criou-se um cinema em que o diretor tinha que ser, por necessidade, produtor e diretor. Isso criou uma certa deturpação, um desvio. O diretor passou a ser o diálogo dele com ele mesmo. Um espelho. Não tinha com quem dialogar. A não ser um amigo, uma coisa assim. Isso causou uma deformação durante muito tempo. Está melhorando agora. Já existem vários produtores hoje. E, sobretudo, uma coisa boa: há muitas produtoras, as mulheres estão assumindo esse papel e são muito boas. Na LC Barreto, sempre tivemos produtoras. Quem dialogava mais com os diretores era a Lucy, minha mulher, que sempre se dedicou muito ao roteiro. Eu nunca tive saco para ler roteiro. Hoje em dia, mais velho, leio. Agora, a minha filha Paula assumiu o lugar da Lucy como a produtora que mergulha no filme, que lê, que convive com o diretor, que acompanha a filmagem. E, como ela, existem outras: Renata Magalhães, Gláucia Camargo, Mariza Leão. Está cheio de mulheres.

Fale um pouco sobre a distribuidora Difilme e sobre como era produzir cinema na ditadura.

Eu tinha tido uma experiência na vida. O primeiro filme que colaborei foi *O Assalto ao Trem Pagador* [1962, dirigido por Roberto Farias]. Fiz o roteiro junto

com o Roberto e o Arinor Azevedo. Quando a gente acabou o texto, perguntei para o Farias: “Mas e agora? Está pronto o roteiro. O que vamos fazer?”. Ele falou: “Vamos procurar um produtor”. Eu falei: “Quem é ele?”. A resposta dele foi que “um cara arranjará o dinheiro”. Aí eu perguntei o que faríamos na distribuição. E ele: “Existem aí alguns, Herbert Richers, Arnaldo Zonari, e outros”. E logo percebi que existia muita intermediação do roteiro à exibição. Aquilo ficou na minha cabeça. Fizemos *O Assalto ao Trem Pagador* e o filme teve um resultado comercial e artístico muito bom. Mas ficou sempre aquele negócio de que podia ter sido melhor. Foi quando lancei a ideia de a gente fazer uma distribuidora. Eu já estava me desligando do jornalismo e comecei a entrar fundo no cinema. Percebi que o problema da distribuição era fundamental. Era, na verdade, quem financiava os filmes. Nos Estados Unidos e na Europa, era assim. Fundamos a Difilme em 1965 com 11 sócios, um grupo do Cinema Novo. Até coincidiu com o Grupo dos Onze que, na época da ditadura, fazia oposição – eram os contestadores [*grupo liderado por Leonel Brizola*]. Até diziam que a gente era financiado pelo famoso ouro de Moscou. No meio do cinema, nos acusavam de sermos financiados pelos soviéticos para fazer filme subversivo. Mas tocamos a distribuidora, tivemos um apoio grande do Banco Nacional de Minas Gerais, na época era o José Luiz Magalhães Lins. Fizemos um sucesso enorme. A distribuidora consolidou esse grupo, começamos a ter capital até para concluir filmes parados de pessoas que não eram associadas. Outros diretores como Domingos de Oliveira e Leon Hirszman. Aquilo ficou sério. Até o momento em que veio uma parte da turma da Difilme dizendo que era hora de fazer uma distribuidora do Estado. E naquela época o Brasil era governado pela ditadura. E muitos falavam que íamos praticamente nos entregar na mão da ditadura. Mas foi feita a Embrafilme, um golpe de audácia muito grande.

Foi o general Golbery que ajudou?

Não. Foi antes. A Embrafilme foi criada no pior período do governo militar, foi criada no governo Médici. O ministro da Cultura e Educação era o Jarbas Passarinho, um militar intelectual que tinha cuidado com a cultura e com o cinema. Apesar dele ter projetado uma imagem muito autoritária, foi muito correto conosco na questão cinematográfica. Ele deixou a coisa seguir seus caminhos. Nunca houve repressão ali. A projeção internacional do Cinema Novo dificultou muito a ditadura fazer qualquer coisa contra o cinema, porque a repercussão seria grande. Foi a sorte. Os filmes começaram a ter muita projeção nos festivais. Então, não houve uma repressão grande em cima do cinema, é preciso ser honesto. Muitos chegaram ao ponto de achar que tínhamos sido cooptados; acusou-

se até o Glauber. E quando chegou o governo Geisel, a coisa desanuviou. Ele foi muito importante para o cinema brasileiro e para a nação brasileira. Me dá um certo conforto quando vejo Lula e José Dirceu falarem do Geisel de uma maneira positiva, porque ele, desde cedo, foi um grande nacionalista. Eu tinha informação por meio do Glauber e do João Goulart. Como repórter, fotografei o Geisel, então coronel, desembarcando no Rio Grande do Sul e trazendo o Jango [1961]. Era uma espécie de garantidor do Jango, na volta da China, via Montevidéu, para assumir a presidência. Porque os militares não queriam deixar ele assumir. O Geisel veio protegendo e eu tenho essa fotografia. Houve até polêmicas recentes dizendo que isso nunca aconteceu, mas tenho a fotografia dele descendo do avião.

O João Goulart tinha dito ao Glauber: “Avisa para o pessoal da esquerda que o próximo presidente da República vai ser o Ernesto Geisel. Ele não deve ser hostilizado porque ele vai proceder a abertura democrática”. E o Geisel, no campo cultural, foi muito aberto e corajoso, inclusive com oposições e ameaças muito grandes do setor de extrema-direita das Forças Armadas. No campo cultural, Geisel comentou conosco que não ia fazer concessões na cultura, porque ela seria a ponte que nos permitiria voltar ao que éramos. Disse com toda tranquilidade: “Vou dar um exemplo concreto. Hoje, eu estou assinando aqui o crédito para a editora José Olympio, que está tecnicamente falida, e todas as análises dos especialistas do BNDES são contra. Estou dando o financiamento porque, se ela falir, esse acervo vai ser todo adquirido por uma grande editora americana, que já está aí com a proposta feita”. É claro que tivemos muitos problemas com censura: *Terra em Transe* [1967], *Como Era Gostoso o Meu Francês* [1971], e outros. Era difícil tirar a censura. Têm passagens folclóricas da luta para liberar os filmes. Tanto que, quando a gente fazia mostra do cinema novo na Argentina ou em Nova Iorque, a imprensa dizia: “Mas como um país em ditadura militar violenta, como o Brasil, consegue fazer filmes tão vigorosos assim?”. Surpreendia a todo mundo. A gente tinha uma militância muito grande, combatia muito dentro da censura. Às vezes, se conseguia, via processos. Foram coisas de bastidores praticamente inacreditáveis para liberar *Terra em Transe*, *Como Era Gostoso o Meu Francês*, *Dona Flor e os Seus Dois Maridos*. Ainda contarei um dia a respeito disso.

Alguns autores do cinema marginal fizeram uma resistência muito grande à criação da Embrafilme. Há uma série de artigos violentos da época. Como foi o debate desse período conturbado?

Isso podia ser externamente, porque internamente não havia nenhuma pressão. Júlio Bressane, Andrea Tonacci e todo o pessoal do cinema mais marginal não queriam, digamos assim, uma radicalização política. Era

uma radicalização muito mais estética do que política. Os filmes do Julinho são políticos, os do Tonacci não. Os filmes do Cinema Novo eram filmes políticos – *Terra em Transe*, *Memórias do Cárcere* [1984, dirigido por Nelson Pereira dos Santos] e outros. O cinema marginal era muito mais uma coisa de querer ser o *underground* americano, de fazer um cinema esteticamente mais despojado, mais desarrumado, era uma coisa nesse sentido. E o Cinema Novo estava em busca de fazer um cinema narrativo, que comunicasse. Não adiantava fazer um cinema político, que não se comunicava, só para ser exibido a grupos seletos que já entendiam uma linguagem revolucionária. O Cinema Novo foi marchando e se dirigindo para comunicar com o público. Foi assim que tomamos a decisão de fazer *Garota de Ipanema*, do Leon Hirszman, em 1967. A história era sobre um comunista fantástico, um romântico, e radical às vezes. E foi para quê? Para fazer um cinema comunicativo e retratar um pouco a pequena burguesia da zona sul do Rio de Janeiro. Houve esse objetivo encaixado, o de levar consciência e não fazer puramente um filme só comercial. E assim foram feitos *Xica da Silva* [1975, dirigido por Cacá Diegues] e *Dona Flor* [1976, dirigido por Bruno Barreto] também. Aí vieram Hector Babenco, Arnaldo Jabor, gerações se sucedendo e entrando pelo mesmo veio de se comunicar. Não interessa a gente fazer um cinema hermético para a satisfação da cabeça nossa. Há sempre que existir um veio do cinema de renovação, de experimentação de linguagem, o negócio é que não se sabia fazer. Até hoje, não se sabe fazer política para a pluralidade das coisas no Brasil. É sempre uma coisa misturada, sem nenhuma racionalidade. Na cultura, nunca houve uma iluminação, sempre foi uma coisa difusa. Cultura é uma espécie de atividade ornamental para a sociedade. É preciso acabar com essa mentalidade e encarar de frente. Há a indústria cultural e a cultura segmentada, como se fosse o agronegócio e a agricultura familiar. Precisamos de ambas com sucesso. É obrigação do Estado desenvolver inovação, fazer pesquisas, formar público, construir cinematecas e preservar patrimônio histórico. Agora, a indústria cultural não é só o cinema e, nesse país, ela nunca foi encarada e planejada. Houve uma tentativa agora com o Gilberto Gil, que é um cara que veio da indústria cultural, mas não conseguiu. Você chega no Ministério da Fazenda, no BNDES, nesses órgãos todos, e os caras não sabem encarar a sociedade de consumo de massa, na qual os bens culturais são consumidos e são a realidade existente. Sempre se trata a cultura como uma coisa difusa, misturada, com uma promiscuidade grande entre o que é

indústria cultural e o que não é. Ficam as duas afogadas.

Sobre o período Collor, quem foi que desligou a Embrafilme da tomada? Quem acabou com a Lei Sarney? Que grupo dentro do governo?

No Brasil, todo mundo pensa que foi por acaso. Não foi. No cinema, sobretudo, não foi. O Collor teve a ajuda em dinheiro da indústria internacional do audiovisual na campanha – um aporte de US\$ 5 milhões via Uruguai. Isso tudo foi constatado. O compromisso era acabar com a Embrafilme e com as leis de proteção ao audiovisual brasileiro. Foi uma coisa bem concreta, primária, uma decisão ideológica e econômica, do ponto de vista do concorrente da indústria internacional. Da parte do Collor realmente era oportunismo, ele queria pegar a grana para sua campanha. E, depois, fazer. Ele cumpriu. Um dos primeiros atos do governo Collor foi extinguir a Embrafilme e toda a legislação que protegia o mercado. Em nome do tal neoliberalismo se extinguiu as leis de proteção, o mercado, as leis de reservas, a cota de tela. Tudo isso acabou.

Foi o setor econômico mesmo.

Sim. Isso botou o cinema brasileiro no zero. Não se produzia, não se exibia, zerou. E nós ficamos, inicialmente, perplexos. Eu, por exemplo, estava fora do país, estava nos Estados Unidos, fiquei de dezembro a maio. De lá me correspondia com o Cacá Diegues, com o Nelson Pereira e com outros: “Façam uma proposta para privatizar a Embrafilme. A gente fica com ela. Não deixa isso morrer”. Mas não havia espaço, parecia que tinha acontecido um outro golpe militar no Brasil. Os políticos todos acovardados diante da popularidade do Collor. Naquela época, a popularidade do Collor não chegava nem a um terço da do Lula, mas todos os partidos estavam subjugados, mesmo os partidos mais democráticos. A esquerda e todos com medo do governo Collor. E ele fez com o cinema política de terra arrasada para cumprir um compromisso assumido na campanha, em troca de US\$ 5 milhões. No ato seguinte, ele começou a perceber o que tinha feito. Porque a negociação, na verdade, foi feita em duas etapas: a do dinheiro e a outra pelo irmão dele, o Leopoldo Collor, que dizia que teatro e cinema eram “negócio de comunista e prostituta”. E mandou acabar com isso. Foi uma coisa bem primária. Aos poucos, contudo, o Collor percebeu que aquilo não era daquele jeito. Aí chamou o Sérgio Paulo Rouanet para dar um pouco de luz. Ele começou a dar sinais e vimos que tinha um espaço para entrar. Fizemos então o primeiro protesto contra a coisa sobre um ponto de vista concreto. Eles falavam de um país que seria uma potência, falavam em modernização, mas como modernizar um país sem atividade cultural? E, sobretudo, sem um cinema? Levamos um projeto e entregamos para

a ministra Zélia Cardoso de Mello. Ela até mandou seus auxiliares entrevistarem cineastas no Rio e em São Paulo para saber o que fazer. E fizeram-se umas leis. A primeira tentativa da Lei do Audiovisual que foi para o Congresso havia sido feita por todos nós com a ajuda do Marcílio Marques, cunhado do Glauber, que na época era ministro da Fazenda. E do jeito que o Collor enviou, ela foi aprovada. Mas ao sancionar o texto, o Collor vetou 14 artigos. Exatamente a parte de fomento. E olha que ele mesmo tinha mandado aquilo. Mas é claro que houve uma reação e uma cobrança da indústria internacional: “A gente bota US\$ 5 milhões aí e agora você está voltando com tudo de novo?”. Então, a gente conseguiu que aquilo ficasse à parte de proteção de mercado, mas toda a parte de fomento foi vetada por ele. Tinha um tal de João Santana, que era ministro das Comunicações, que também era contra o negócio. A sorte é que veio todo o escândalo e os protestos dos caras-pintadas. O Collor caiu e entrou o Itamar Franco. Foi quando pegamos os 14 artigos vetados e incorporamos à Lei do Audiovisual. Mas, nessa altura, o Rouanet já tinha feito a reforma da Lei Sarney e a transformou em Lei Rouanet. Ele não tem culpa nenhuma, disse que tinha mudado só o nome, mas a Lei Rouanet é a Lei Sarney piorada. Nós conseguimos separar o audiovisual dela. O Itamar entendeu a importância de separar a Lei do Audiovisual e de adotar os incentivos fiscais, a renúncia. E, com isso, veio o movimento de retomada do cinema brasileiro.

O ministro Luiz Roberto Nascimento foi indicação sua, Barreto?

O Luiz Roberto foi criado com o meu filho Bruno, aquela turma ali de Botafogo. Ele era poeta desde menino e, depois, formou-se em direito tributário. Mas continuou sempre com um olhar voltado para a cultura. O pai dele tinha sido ministro da Previdência durante o governo militar. E quando o Collor começou a pensar em “rearrumar” o negócio da cultura, ele mandou um recado para o Bruno lá em Los Angeles. Disse que queria consertar a cagada que tinha feito na cultura. E queria consertar a partir do cinema. Perguntou quem seria um bom ministro para isso. Ele não queria ninguém que tivesse ligação com o governo militar, nem com outros governos, queria uma pessoa nova, da geração deles. O Bruno lembrou do Luiz Roberto e uma pessoa do Collor pediu que ele levasse o nome ao Leopoldo Collor, o irmão do presidente que tinha a tese de que cinema e teatro era negócio de bandido e de prostituta. Então, o Bruno decidiu que não ia procurar o Leopoldo. E o nome do Luiz Roberto ficou esquecido. Quando veio o governo Itamar, falamos com o José Aparecido de Oliveira. E aí já havia muitos nomes relacionados, inclusive o do Nelson Pereira. O Luiz Roberto, que tinha chegado a fazer cinema, era apoiado pela turma do cinema. O José Aparecido

queria o embaixador Sette Câmara, mas era aquela coisa empoeirada da cultura. Era uma bela figura, mas não era condizente com o então tempo atual, com a cultura moderna. Aí o pessoal começou a fazer *lobby* para o Luiz Roberto. O Itamar teve a sensibilidade, então, de botá-lo e de lhe dar força. Foi fundamental, porque ele era um fiscalista. Mesmo dentro do mesmo governo, a Receita Federal tinha reações fortíssimas contra qualquer negócio de renúncia fiscal, mas o Luiz Roberto, com o conhecimento que tinha, segurou. Não deixou a Receita destruir. Porque ali existe o poder de fazer instruções normativas e cada uma delas liquidava com um determinado mecanismo. Luiz Roberto segurou bem. Depois veio aquele embaixador cearense, meu conterrâneo, o Jerônimo Moscardo. O Fernando Henrique Cardoso já era ministro da Fazenda e houve um pacto de se afinar e melhorar a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. O Fernando Henrique autorizou o aumento de 1% para 3%. Ele dizia: “No meu governo, eu quero deixar uma marca. Assim como Juscelino Kubitschek ficou marcado como o criador da indústria cinematográfica e da indústria automobilística, eu quero deixar uma marca da indústria cultural. Quero fundar uma indústria cultural no país”. Esse era o pensamento do Fernando Henrique. Ele queria apoio suficiente da equipe econômica do governo para poder fazer uma indústria cultural. Mas não conseguiu também. Aliás, criar incentivos foi como se criaram outras indústrias: a do alumínio, a dos automóveis, a indústria naval, a indústria siderúrgica. Nosso país tem uma montanha de minério cultural. Está no meio da rua, nos campos, no Brasil. Temos que extrair a matéria-prima – essa riqueza cultural – e transformar em produto cultural. É uma indústria de transformação como outra qualquer. Precisamos encarar isso. O que é que tem o Brasil? É um país multicultural, com uma riqueza enorme. E tudo pode ser transformado em produtos culturais: música, cinema, teatro, livro, não é?

Fazer política privada com dinheiro público pode ser chamado de mecenato?

Quando há renúncia, não existe dinheiro público. E todo mundo, inclusive, nos meios oficiais, fala de recurso público. Isso é uma falácia.

Por que não é público?

O que é renúncia? Se você precisa me pagar 10, posso dispensar três se fizer isso assim e assado. O Estado renunciou a esse dinheiro e ele virou privado. E por que o Estado faz isso? Para desamarrar, porque cultura não rima com burocracia. O que atrapalha atualmente a cultura brasileira é um excesso burocrático interminável. O governo julga que aquilo é recurso público e cria regras abso-

lutamente absurdas. Você cai na mão do Tribunal de Contas para decidir se é dinheiro público ou não. É uma discussão que só agora vai se acirrar. Todos os grandes pareceres que conheço dizem que esse dinheiro é privado. E aí é que está o negócio. O Estado precisa ficar atento para saber se o dinheiro está sendo bem utilizado socialmente, mas o dinheiro não é dele. Precisa manter mecanismos de fiscalização, cumprir sua parte, como fez agora, por exemplo, na gestão Gilberto Gil do governo Lula. A grande obra cultural dele são os Pontos de Cultura: mais de 2 mil que estão aí pelo Brasil, disseminando uma produção cultural popular, com liberdade total, sem burocracia. Isso é muito importante. Agora, no que diz respeito à indústria cultural, é um desastre, porque há essa concepção de dinheiro público. Não é! E no cinema então, muito menos. Nós tivemos a paciência e a coragem de fazer um mecanismo que nenhuma lei de renúncia fiscal tem: queríamos atrelar o investimento à Comissão dos Valores Mobiliários (CVM), ou seja, transformar o investimento em um ativo financeiro, que seria fiscalizado por uma instituição rigorosa. A partir do momento em que empresário colocasse dinheiro em um filme, ele passaria a ser um investidor e quem tinha obrigação de fiscalizar isso, de saber se o dinheiro havia sido bem aplicado, seria a CVM. Isso foi a nossa primeira tentativa. Com isso, penso que em 10 anos a gente eliminaria essa lei. Passaríamos a não ter mais renúncia fiscal, porque o mercado se desenvolveria, se criaria um mercado de consumo, e haveria um espaço para produzir com dinheiro próprio, com dinheiro não renunciado. Nem incentivado, nem nada. Mas os governos não entenderam essa estratégia. Trataram de transformar isso em uma coisa pública. Amarrou-se na burocracia do Estado. A indústria cultural como um todo ainda continua sendo uma coisa paternalista do Estado. Os regulamentos são cada vez mais rigorosos. Isso é que não funciona. E hoje em dia coloco isso muito claramente, porque não há mais discurso de identidade cultural ou não sei mais o quê. Precisamos de discurso objetivo. Queremos estruturas de governo adequadas à nossa atividade. E, na verdade, com essa lei da renúncia fiscal, as estatais são os maiores investidores. E elas criam, além dos regulamentos dos ministérios, o regulamento delas próprias, segundo a cabeça de seus burocratas. É uma burocracia superposta à outra, está se avolumando. E isso é grave. Está cerceando cada vez mais a atividade criativa.

O vale-cultura pode ajudar a estimular o consumo?

Ficamos há muitos anos lutando para fazer o vale-cultura. Espero que seja aprovado. O vale-cultura vai fazer a mesma coisa do vale-refeição. O Brasil criou uma rede de restaurantes populares para que você coma com R\$ 7 ou R\$ 10. Com o vale-cultura, esperamos que 40 milhões de trabalhadores se-

riam inseridos no mercado de consumo de objetos culturais. As pessoas que recebem até cinco salários vão ganhar esse vale com destinação 100% para comprar livro, disco, jornal, revista, cinema. Isso cria um mercado de consumidores. Hoje, são 14 milhões de brasileiros que consomem objetos culturais, eventos culturais. Passaríamos a 40 milhões. Mas há em que essas pessoas consumirem? Não tem tanta sala de cinema. É preciso criar uma política de construção de salas e de livrarias, surgir uma rede comercial para desaguar a produção. Com isso, você começa a falar em uma coisa auto-sustentável.

Barreto, antes de terminar, gostaríamos que falasse de dois filmes. Primeiro, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*.

Dona Flor foi uma mudança que a gente buscava. Desde os anos 60 quando imaginamos fazer cinema competitivo com a indústria internacional, começamos a filmar com esse objetivo. Alguns filmes foram feitos nesse sentido: *Como Era Gostoso o Meu Francês*, *Xica da Silva*, *Lúcio Flávio: o Passageiro da Agonia* [1976, dirigido por Hector Babenco]. Uma série de filmes foi feito para competir. Com embalagem industrial, com temática forte, com distribuição própria. O *Dona Flor* chegou e completou esse ciclo, foi a consequência disso tudo. O custo médio de produção de um filme brasileiro na época era US\$ 200 mil e o *Dona Flor* custou US\$ 700 mil. Colocamos mais recursos na produção, inclusive recurso de banco privado. Não tinha a Embrafilme, não tinha nada. Eram recursos privados mesmo, investidores. O filme foi feito com mais dinheiro para dar qualidade técnica e artística. Eu tinha oferecido o filme ao Anselmo Duarte e ao Cacá Diegues. Mas não deu certo. O Bruno tinha 18 anos na época e tinha feito um filme, *Tati* [1973]. Depois fez *A Estrela Sobe* [1974] e ninguém queria fazer o *Dona Flor*. Todo mundo com medo. Então, o Bruno, com a audácia pós-adolescente, disse: “Topo fazer esse filme, mas só se você me der duas câmeras, porque comédia com uma câmera só não dá”. Eu falei: “Mas nunca se filmou com duas câmeras no Brasil”. Ele disse que se não fosse assim não sairia bom e ele não faria. Procuramos fazer o filme com todos os requisitos de um filme industrial. E deu certo. O filme fez 12 milhões de espectadores e circulou o mundo inteiro. É o filme brasileiro mais exibido no mundo. Até hoje é exibido em televisões. É uma espécie de bóia. De vez em quando, a gente está sem caixa, aparece um distribuidor que vendeu o filme pela quinta vez para a televisão e rende um dinheiro ali. A partir de *Dona Flor*, percebeu-se que havia possibilidade de se fazer um filme brasileiro para o mercado interno e, daqui, fazer escala para o internacional. O filme tinha valores artísticos. Inicialmente foi percebido

pela mídia como uma pornochanchada de luxo, várias críticas foram feitas nesse sentido. Mas, no exterior, foi e é considerado um clássico.

E o segundo: *Lula, Filho do Brasil*.

O *Lula, Filho do Brasil* é um filme que foi inspirado única e exclusivamente na história de superação de um ser humano. Ele tinha tudo para ser um marginal. Uma família pobre, como milhões de outras Silvas. É uma história atraente e bonita. Quando li o livro da Denise Paraná, falei: “Isso aqui parece ficção”. Mas a concepção inicial do filme era fazer um documentário, uma espécie de “docu-drama”. Em 2003, começamos a fazer o projeto. Houve dificuldade, tentamos fazer uma parceria com as televisões espanholas e francesas, não conseguimos. Documentário no Brasil não tem mercado, mesmo nas televisões. Esse modelo de documentário de três ou quatro capítulos não se viabilizou. Quando chegou a virada de 2007 para 2008, tiramos o projeto da gaveta para analisá-lo. E todo mundo dizia: “Ó, aqui tem um filme de ficção. Não precisa ser um documentário. Vamos fazer ficção”. Aí começamos a trabalhar o roteiro. Durante um ano e meio, minha filha Paula comandou o processo com roteiristas. Inicialmente, a adaptação de um livro muito grande. Enfim, conseguimos chegar a um roteiro que era consensual, com participação do Fernando Bonassi para dar o pente fino. Considero um roteiro exemplar e seguimos a produção. O filme, claro, não podia ser feito com leis de incentivo. Legalmente podia, não tinha nada que impedisse, poderia inscrever e captar. Mas decidimos fazer o filme sem usar a lei. Começamos a fazer pré-vendas nacionais e internacionais. A TV Globo fez a compra antecipada do filme para televisão aberta, para cabo e satélite. E conseguimos alguns investidores e patrocinadores que colocaram dinheiro no filme sem usar nenhuma lei de incentivo. E não foi suficiente para mostrar que esse filme não tinha nenhum compromisso oficial com ninguém. Era uma história absolutamente isenta de qualquer louvação política. O cara já era o cara, já estava consagrado inclusive internacionalmente. Estávamos, de certa maneira, até nos aproveitando da popularidade dele – se quiser analisar por esse ponto de vista. Mas acontece que eu considero o filme cinematograficamente um dos mais bem realizados no Brasil. Do ponto de vista da produção, do roteiro, da edição, da montagem, da música, da cenografia, da fotografia. Todos os elementos, da direção aos atores. Usamos alguns atores que não eram conhecidos para dar credibilidade. Descobrimos esse rapaz, o Rui Ricardo Dias, um ator de teatro, para fazer o papel do Lula. Tomamos to-

dos os cuidados, mas caímos no olho do furacão. Fomos acusados de fazer um filme para eleger a Dilma Rousseff. Uma virulência em tudo o que foi jornal. Virou assunto de páginas culturais, econômicas, políticas.

Você não esperava por isso?

Eu não. Queria que fosse um filme divulgado como todos os outros, nas páginas culturais. E os comentaristas, colunistas, políticos, todo mundo só falava do filme como propaganda encomendada. Uma coisa violenta. Tínhamos feito um filme popular, de emoção, melodrama bem feito, e não foi encarado assim, foi encurralado. Evidentemente, não foi só isso. Considero esse o fator preponderante. Mas houve erros nossos, inclusive a avaliação da data de lançamento pela concorrência de um *blockbuster* como *Avatar* [2009, dirigido por James Cameron]. Foi um erro. Você não pode botar um filme junto com outro assim. Tanto que o único filme que ainda conseguiu botar a cabeça de fora diante do *Avatar* foi o *Lula*. Os outros que entraram na mesma época foram lá para baixo. Isso deformou a visão do filme. Ela está sendo corrigida agora, depois do conhecimento internacional. O filme está recebendo convites para grandes eventos internacionais: Estados Unidos, Itália, vários lugares. Todo mundo pede o filme. Mas aqui no Brasil ficou essa sensação de que nós tínhamos feito um filme sob encomenda, o que é uma certa leviandade. É um filme que, inclusive, tem aspectos que revelam certas coisas negativas do Lula. E nem ele fez reparos a isso. Tenho a consciência de que fizemos o filme que queríamos fazer, tem alma e tem importância sentimental para esse país. Daqui a 50 anos, vão ver que aquilo representa milhares de pessoas. Essa camada da população brasileira totalmente abandonada e, como dizia o Darcy Ribeiro, jogada fora por aí – temos milhões de brasileiros que são como reservas para serem utilizados como se chupa laranja e se joga fora o bagaço. Essa massa está aí, ainda existe. Apesar de todo avanço do governo Lula, ainda existe uma massa brasileira que não tem perspectiva. Começamos a fazer exhibições do filme pelas periferias urbanas, nos meios rurais e com pessoas que nunca tinham visto cinema. Temos um pequeno documentário sobre isso. É emocionante. As pessoas choraram por ver cinema e porque viram aquela história. Perceberam que havia esperança, perspectiva, desde que as pessoas fossem persistentes, se juntassem e lutassem. Para mim, há uma coisa nova no Brasil. As esquerdas brasileiras sempre usaram o tema da luta de classes, mas, depois do Lula, acabou o tema da luta de classes. Existe a inclusão social e não uma revolução so-

cial. E esse é o filme da ideologia da inclusão social e não da luta de classes. Não tenho nada contra a luta de classes, mas acho uma coisa já envelhecida, esquecida, superada. O Brasil criou essa grande ideologia que vai se expandir pelo terceiro mundo. E este filme é o filme da inclusão social.

Manoel Salustiano

Dirigente do maracatu Piaba de Ouro

“Você pode ser um simples cortador de cana, mas no Maracatu você é rei. De todos os folguedos, é o mais forte.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 10 de junho de 2010, em São Paulo.

Manoel Salustiano

Manoel Salustiano Filho gosta que o chamem de “folgazão”. É o termo que usa para os brincantes do maracatu. Não aceita o termo “mestre” – nomenclatura pela qual seu pai, Mestre Salustiano, consagrado rabequeiro e fundador do Maracatu Piaba de Ouro, ficou conhecido. “Tenho muito o que aprender. E não basta ter conhecimento, é preciso liderança.” Aos 40 anos, Manoel é o mais velho dos 15 filhos de Mestre Salu, falecido em 2008. “Ele era um camarada teimoso, mas em cultura era doutor.”

O maracatu é uma manifestação folclórica com influências indígenas e africanas e hoje se mistura com o carnaval. “É um segmento que se criou dentro das senzalas dos engenhos. Existem dois tipos: o de baque solto e o de baque virado.” Cada um segue seu estilo, com as particularidades de ritmos e de cultos. O de Manoel é o de baque solto. Para ele, um bom mestre conhece seus pares até pela “pancada da matinada”. A sabedoria dos folgazões, de acordo com Salustiano Filho, é saber preservar o maracatu como manifestação espontânea dos terreiros. Isso inclui uma aproximação sagaz das “repartições públicas”.

“Pagam para ver minhas fantasias, mas nunca deram dinheiro para que eu fizesse minha sambada de terreiro. Não posso fazer uma sambada dentro de um teatro, em cima de um palco, porque só funciona em um terreiro.” Manoel é também presidente da Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco, que reúne mais de 100 grupos de maracatus de 24 municípios. Coordena também um Ponto de Cultura no qual desenvolve cursos e oficinas de bordado, de inclusão digital e de música.

Qual é a origem do maracatu?

Maracatu é um segmento que se criou dentro das senzalas dos engenhos. Existem dois tipos: o de baque solto e o de baque virado. O maracatu de baque virado é de origem africana, surgiu quando os negros começaram a sair em procissão e fazer louvor à Nossa Senhora do Rosário. Com o tempo, se tornou uma irreverência, uma brincadeira de carnaval, mas respeitando o lado religioso. No maracatu de baque virado predominam as alfaias, que são aqueles tambores, e as baianas. Já no maracatu de baque solto o que predomina é o caboclo de lança. Logo após a suposta libertação dos escravos – digo suposta porque ainda existia muito escravo –, eles se juntavam para bater o mulungu [*percussão feita de tronco esculpido e forrado com couro*] e cantar o martelo [*modalidade de canto nordestino*]. Brincavam ao redor de uma fogueira e depois saíam em cortejo. No final do século 19, começam a chegar na capital e o cortejo passa a ser chamado de maracatu. O ritmo é definido pela pancada solta. A orquestra é composta só por cinco instrumentos: bombinho, caixa, ganzá,

gonguê e cuíca. Este é o terno de maracatu. Isso porque no passado só havia três instrumentos: bombo, caixa e gonguê; depois entraram os outros dois. Ao chegar na capital, nos anos 60, cresceu o movimento dos maracatus de baque solto, nascendo daí a Federação Carnavalesca. Para se adaptar ao concurso de carnaval, a entidade pediu que fossem inseridos dentro do maracatu de baque solto o rei, a rainha e a dama de passo, que não são originários do estilo. Aliás, até 1962 só brincava homem no maracatu. Ou ele era caboclo de lança, arreiamar ou baiana. Nos anos 60, João Lianda, do Maracatu Leão das Flores, de Itaquitanga, colocou mulheres no bloco. Foi quando começou a entrar beleza no maracatu, porque a mulher é mais cuidadosa. Maracatu de baque solto é uma cultura afro-indígena – nossos cultos são todos baseados no ritual da jurema, cultuamos os caboclos da mata. Já o baque virado é inspirado no ritual nagô, no culto aos orixás.

A história do seu pai está envolvida com a do maracatu, não é?

Começou pelo meu bisavô. Depois veio o meu avô João Salustiano, que ainda está vivo e tem 92 anos. Para falar do meu pai, tenho que falar um pouco do meu avô. Ambos eram apaixonados por cavalo-marinho [*manifestação folclórica derivada do bumba-meu-boi*]. Vou contar uma história: meu avô brincava de cavalo-marinho e queria aprender a tocar rabeca. Ele foi na casa de um amigo e viu uma rabeca com três cordas – e a rabeca tem quatro cordas. Mesmo assim, ele propôs trocar o instrumento por um cinto e o camarada aceitou. Só que no interior ninguém tinha tempo para estudar música. A mãe de meu avô dizia: “João, vá buscar a cabra”. Ele amarrava a cabra na cintura com uma corda e saía tocando a rabeca. E assim aprendeu tudo de ouvido: cavalo-marinho, forró, valsa. Depois, meu avô ensinou ao meu pai, que, além de ter aprendido a tocar, a cantar e a fazer as peças, sabia executar o cavalo-marinho do começo ao fim, em todos os sentidos. Só que tinha um problema: ele era analfabeto, era cortador de cana. Após as folgas do trabalho, ele só chegava atrasado no engenho. Vivia perdendo emprego. Perguntavam: “Por que chegou atrasado?”. Ele respondia que havia passado a noite acordado, brincando de cavalo-marinho. E emendava: “Olha, o senhor tem esse engenho, e eu tenho os engenhos do mundo inteiro para trabalhar”. Ao completar 18 anos, pegou um saco, colocou as roupas dentro e disse assim: “Vou para o Recife ser artista”. Todo mundo riu da cara dele. Quando chegou, começou a vender picolé e a fazer um cavalo-marinho, um caboclinho, até criar no ano de 1977 o Maracatu Pia-ba de Ouro. Logo ele já estava sendo chamado de Mestre Salustiano. Mas não se preocupou só com ele. Começou a passar o legado para os filhos, educando

cada qual em uma área – líder, dançarino, artesão, músico. Em 1989, quando o maracatu de baque solto estava se acabando, Mestre Salustiano mais uma vez teve uma idéia: criar uma associação. Juntou 11 maracatus que estavam em atividade em Pernambuco. Havia uma rivalidade muito forte, as pessoas brigavam umas com as outras, mas ele acabou com aquela história e disse: “Vou fazer vocês se olharem”. Com a associação, os maracatus começaram a ser registrados, passando de pessoa física para jurídica. O 1º Encontro de Maracatus, em 1990, reuniu 11 grupos e não teve apoio de ninguém. Ele tinha uma caminhonete velha, precisou vendê-la, pagou os maracatus e fez o encontro. Era um camarada teimoso, que acreditava naquilo que ninguém acreditava. Dois anos depois, o prefeito de Itaquitanga, na zona da mata norte de Pernambuco, quis promover o encontro. Em seguida apareceu outro prefeito, entraram os governos federal e estadual. Hoje, o Encontro Estadual dos Maracatus de Baque Solto está no calendário do carnaval de Pernambuco. Em 1989, eram 11 maracatus em atividade, hoje são 108 em todo o estado. O evento reúne 12 mil pessoas, os chamados folgazões. Mestre Salustiano não sabia o que estava fazendo, agia por amor à cultura. Como se não bastasse, em seguida criou a Casa da Rabeca do Brasil.

Qual era a intenção de Mestre Salustiano ao incentivar a transformação dos maracatus em pessoas jurídicas?

À medida que o tempo vai passando, sentimos que a burocracia vai aumentando, em relação ao povo da cultura. E ainda estamos engatinhando. Antes da Lei de Responsabilidade Fiscal, o prefeito metia a mão no bolso e dizia: “Tome tanto para você”. E o dono do maracatu ia embora. Depois passou a ser obrigatório emitir uma nota fiscal, assinar um convênio. Se você não tivesse CNPJ, não poderia entrar no processo. No passado, o maracatu saía nos engenhos, nos sítios e os proprietários davam o dinheiro. Não dependíamos de repartição pública. Éramos felizes. A repartição pública tem um lado bom, mas tem um lado ruim. Ela abre portas para os maracatus, mas, para fazer cultura, o mestre tem que estar vivo. Ele não depende da repartição pública para pegar o bombo e começar a tocar. Os filhos e os amigos vêm para perto e podem fazer cultura sem precisar de dinheiro. Mas se você sente a necessidade de dinheiro, a coisa vai ficar difícil – foi o que aprendemos com a repartição pública. Se não houver cuidado na divisão e na aplicação do dinheiro, a cultura vai acabar. Em carnavais passados, o caboclo ia para a mata, levava frutas para fazer sua oferenda e pedir proteção para os três dias de festa. A gente tomava o azougue [*bebida típica com cachaça*] na manhã do domingo de carnaval pelo meio do mundo, andando 20

ou 30 quilômetros, sem transporte. Esse é o baque solto, que hoje está mudando. As oferendas estão sendo esquecidas. As fantasias sofreram modificações. Os três guizos do passado hoje são nove chocalhos. O que era uma fantasia de oito quilos hoje chega a pesar 40. Outra coisa: não se anda mais a pé, é preciso carro para levar o caboclo. Isso aconteceu por causa da repartição pública. As pessoas querem se exibir. O que era feito no terreiro virou show para turista. Se pensassem no terreiro em primeiro lugar, a coisa seria outra.

Como deveria ser?

O engenho e o terreiro são os lugares bons para as apresentações e para as brincadeiras do maracatu. Ninguém nunca chega e diz: “Estou trazendo uma escola para ver a apresentação do maracatu no seu terreiro”. Quando alguém faz isso, perguntam: “Eu posso levar umas crianças para o senhor dar uma entrevista sobre o que é o maracatu?”. E nunca se pagou nada por isso. Mas, se as pessoas forem até o terreiro para ver o maracatu, os filhos e as pessoas daquela comunidade vão se sentir importantes. Ali é o lugar preparado para aquele povo brincar. Quando diminuem os grupos para subir em um palco ou ir para Recife, a importância vai para a fantasia. Esquece-se do ritual do seu terreiro.

O que é a Casa da Rabeca?

Meu pai encontrou certa vez com Gilberto Gil e Carlinhos Brown lá no Candeal, na Bahia. Ele me contou que nessa conversa, em uma brincadeira, Gil e Carlinhos falaram: “Você podia fazer a Casa da Rabeca”. Meu pai voltou com aquilo na cabeça e resolveu fazer a casa em um sítio que só tinha mato. Ele abriu um caminho que deixava passar um carro, pegou quatro madeiras, cobriu com palha de coqueiro e disse: “Aqui vai ter o encontro da rabeca com a sanfona – a Casa da Rabeca do Brasil”. No começo, cabiam umas 20 pessoas dançando. Ele foi investindo tudo o que tinha e que não tinha para fazer a casa crescer. Comprou barro, metralha, coisas para fazer aterro, porque o lugar era acidentado, e foi aumentando o salão. Hoje, a Casa da Rabeca faz festa para quase 2 mil pessoas. É perfeito para dançar forró pé-de-serra. Meu pai dizia: “Este é o meu lugar, minha vida será aqui a partir de agora”. A Casa da Rabeca passou a trazer grupos esquecidos, trios de forró, rabequeiros, muita gente. Hoje é um dos pontos turísticos de Olinda. Essa é uma das idéias de um homem que só pensava em cultura. Quando a gente viajava, muitas vezes dormíamos juntos e ele acordava de madrugada, dizendo que tinha tido uma ideia. Depois, tinha que realizar de todo jeito. Era um camarada teimoso, mas em cultura era doutor. Ele via com propriedade, com paixão, a ponto de

acreditar que os filhos poderiam chegar onde ele chegou por causa da cultura.

Como é a confecção das fantasias de maracatu?

A indumentária do caboclo de lança carrega quatro chocalhos, que são aqueles sinos. Tem camarada corajoso que bota até nove. Normalmente, é feito um quadrado de madeira para prender os chocalhos, coloca-se uma espuma e, em seguida, o couro, que pode ser pele de carneiro, de bode ou um tapete acrílico. É o surrão [cobertura sobre estrutura de madeira onde estão os chocalhos e que produzem o som típico do maracatu]. Depois, a gente vai na mata e tora uma vara boa, de mais ou menos dois metros, que não se quebre facilmente. Fazemos uma ponta, tipo lança, e a enfeitamos de fita de cetim. É tudo artesanal. Na sequência vem o chapéu, que antigamente era trabalhado com papel de seda e depois mudou para papel crepom e celofane. A gente cortava umas tirinhas fininhas e saía colando. Hoje temos um material chamado chicotinho, um tipo de fita metálica bem fininha. Pega-se um chapéu de palha e faz-se uma armação de arame e papel. Uma pessoa habilidosa na colada faz o chapéu em dois dias. Em seguida, vem a gola – aquela manta –, a parte mais demorada da fantasia do caboclo. Antes era feita com espelhos, passou para vidrilho, que também era um material pesado, e então começaram a usar a lantejoulas com precisão. O cara era um gênio. Se você for bom de bordado, vai levar 30 dias para preparar sua gola. Essa é a fantasia de arrumação: chapéu, gola, guiada e surrão. Por baixo, usa-se uma calça comprida que chamamos de ceroulão. Em cima dele, um tipo de bermuda fofa. Por fim, uma camisa estampada de manga comprida, óculos e maquiagem no rosto – que chamamos de melado. A maquiagem seria feita com urucum, mas como é difícil ser encontrado na cidade, então a gente usa o batom vermelho. Os óculos escuros são para se camuflar, porque nos engenhos a fantasia era feita às escondidas, e você reconhecia o caboclo pela pancada da matinada. Matinada é o outro nome do surrão. Cada caboclo bate naqueles chocalhos de uma determinada maneira. Juntos, há um segmento de pancadas. Agora, se eu estiver parado, você não me reconhece, porque faço minha fantasia escondido e todo ano mudo o chapéu, as fitas da guiada e a minha gola. Um caboclo experiente só conhece o outro pela pancada da matinada.

Como você disse, eram 11 e agora são 108 maracatus. Como é o surgimento dos novos mestres?

Muita gente se apaixonou pelo maracatu e está entendendo melhor o que é o baque solto. Já os mestres, aos poucos estão acabando. Hoje a Associação dos Maracatus de Baque Solto está com uma preocupação de trazer os filhos

para que eles não deixem essa cultura acabar. Porque existe, sim, o perigo de os rituais e da sambada acabarem.

O que é sambada?

A sambada é quando a gente dança. Ali está toda a força do maracatu. Ao chegar no terreiro e ver um homem de 80 anos dando um pinote, uma caída no chão e depois se levantando, você não acredita. Não imagina que ele tenha corpo para aquilo. É uma mistura de capoeira com frevo, cavalo-marinho, caboclinho, tudo. É uma dança livre de terreiro. É uma dança que você brinca a noite toda e, quando acaba, quer mais. Só que essa dança está lá no terreiro. Quem é da capital não sabe que ela existe. Pensam que o maracatu é aquilo que se vê na cidade, um correndo atrás do outro vestindo fantasia. E não é. No carnaval a gente se exhibe, mas a brincadeira mesmo está no terreiro. Ninguém quer ver porque lá no terreiro estamos só com camisa estampada. Qual é a beleza de uma camisa estampada para o povo da cidade? As pessoas não se ligam nisso, querem ver a fantasia. Por isso falo da questão do poder público: pagam para ver minhas fantasias, mas nunca deram dinheiro para que eu fizesse minha sambada de terreiro. Não posso fazer uma sambada dentro de um teatro, em cima de um palco, porque só funciona em um terreiro. Temos que começar a prestar atenção nessas coisas. De onde vem o maracatu? O que o maracatu faz? Em qual momento o caboclo trabalha, em qual momento dança, em qual o momento ele cuida do ritual? Aliás, o único ritual que resiste ainda hoje é a abstinência sexual sete dias antes das apresentações. Só os mais velhos seguem, os caboclos novos não.

Vocês se denominam brincantes. O que é um brincante?

Brincante é um folgazão (*risos*). É a pessoa que brinca os folguedos de cultura popular. Mas não usamos muito o termo brincantes entre nós. Tanto na linguagem do cavalo-marinho quanto na do maracatu de baque solto, sempre usamos folgazão.

Vocês são um Ponto de Cultura. Como isso funciona?

Tenho o Ponto de Cultura do Piaba de Ouro, que foi feito pelo Ministério da Cultura. Já desenvolvíamos atividades ali, então não sofremos com relação à burocracia. A nomeação como Ponto de Cultura foi um complemento, um título. Digo isso porque eu não concordo com a burocracia, acho que ela transforma o mestre em produtor. Eu achava que ao conseguir o selo Ponto de Cultura haveria pessoas competentes para fiscalizar e orientar as atividades

daquele segmento. Falo isso sem nenhum problema porque temos um bom relacionamento com o poder público, mas acho que é preciso abrir os olhos nesse sentido. No maracatu, gostaria que fosse assim: “Vou fazer tantas oficinas e fantasias, sendo que as oficinas serão de segunda à sexta das 8h ao meio-dia”. O ministério, então, iria fiscalizar. Sem me avisar, para evitar que eu montasse um circo, viria checar os resultados: “Cadê as fantasias?”. Mas não é assim. A maioria dos mestres que faz cultura popular são analfabetos. Nós não estudamos muito. Às vezes, só aprendemos a assinar o nome. Então, é preciso ter uma espécie de atravessador. Quando encontra uma pessoa séria, você vai de vento em popa, mas quando não encontra, pode ficar inadimplente. Neste caso, acaba parando com a atividade porque ficou devendo. Não vai conseguir captar recursos. O que vejo hoje é uma enxurrada de dinheiro sendo colocado na cultura, mas, na maioria das vezes, é usada pelos mais espertos – aqueles que sabem como chegar ao dinheiro. Isto está acabando com os mestres. Penso que tenho que me qualificar dentro da minha própria cultura e o poder público tem que fiscalizar se faço aquilo que eles querem. O ministério tem que olhar com mais calma para essa questão, para que não percamos esses terreiros por causa da burocracia. A idéia do Ponto de Cultura é perfeita porque dá visibilidade aos projetos, mas é preciso tomar cuidado com a burocracia. Tenho que repetir isso toda hora. Se deixarem acabar os terreiros, os mestres e a cultura também acabam. Por causa dos Pontos de Cultura e de todos esses editais, estamos conhecendo algumas pessoas. Mas o Brasil é enorme. É preciso cuidado. A melhor forma de salvar a cultura é pegar uma câmera e conhecer cada terreiro. Ver um tocador, tanto no cavalo-marinho quanto de um bumba-meu-boi, de um maracatu de baque solto ou de baque virado. E também fazer com que a comunidade comece a sentir orgulho daquele artista.

De um modo geral, não só na área da cultura, o Estado brasileiro é pouco preparado para dar dinheiro para pobres e analfabetos.

Mas quem faz cultura popular é pobre e analfabeto. A maioria é assim. Agora eu vivo um momento muito bom na Associação de Maracatus de Baque Solto em Pernambuco. Nos inscrevermos no edital do Ponto de Cultura que foi feito em parceria com o governo estadual, via Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe). Eles fizeram uma equipe de competência e sempre estão nos orientando em relação à prestação de contas e à fiscalização. Criamos um projeto que possui cursos de bordado, de música e de inclusão digital. Nossa idéia é convocar aqueles filhos dos mestres que têm vergonha de dançar o maracatu e que estão em

lan houses. Trazê-los para uma oficina de inclusão digital para qualificá-los. Imagine um cabra de 14 anos que se inscreve em um edital como o Prêmio de Culturas Populares, cujo formulário é fácil de preencher, e o pai é premiado. Esse menino de 14 anos lá do interior vai dizer: “Fui eu que fiz isso para o meu pai”. Terá orgulho. Já passamos este projeto por três cidades. Nesse momento estamos fazendo em Olinda. Compramos dez computadores com dinheiro do Ponto de Cultura. Já que está difícil levar o filho do mestre para o terreiro, pelo menos ele pode contribuir para aquela cultura e ter orgulho dela. Quando ele entrar no site do ministério ou do governo estadual, pode encontrar uma oportunidade para ajudar o pai, o avô, o tio, algum desses mestres da cultura. Ao observar que a cultura tem valor, quem sabe ele tome gosto pela coisa. Isso é o que estamos fazendo há um ano no Ponto de Cultura da Associação de Maracatus de Baque Solto de Pernambuco.

Conte um pouco das diferenças do que acontece em Olinda e em Recife.

Recife tem dois momentos: antes e depois do mandato do prefeito João Paulo Lima e Silva [2001-2009]. Antes, a gente se sentia um pouco excluído. Um exemplo disso é que havia 40 maracatus no Recife e só participavam de apresentações uns 15 ou 20. Conseguir uma vaga para se apresentar na cidade era difícil. João Paulo abriu as portas para todos, chegando a listar 80 maracatus para desfilar. O menor cachê, que era de R\$ 1,5 mil na época, passou para R\$ 5 mil. O maior foi para R\$ 12 mil. Isso ajudou no crescimento. Falo de maracatu de baque solto, mas também de outros segmentos, como caboclinho, frevo, bloco de pau e corda, índios, ursos e boi. O carnaval de Recife ganhou outra dimensão. Por outro lado, colocaram uma diversidade de artistas nacionais e deu aquela misturada, então faço essa crítica também. Deveria ter o espaço para as pessoas verem só o autêntico de Pernambuco e que ele conseguisse convencer a mídia a transmitir aquilo ali. Quem está em São Paulo assistindo pela televisão vê o show que está acontecendo no palco, mas não vê o maracatu ou o boi. Enfim, o prefeito João Paulo procurou valorizar as culturas populares, mas faltou um trabalho melhor de assessoria para divulgar a cultura popular dos clubes, dos blocos, dos maracatus e dos índios. Ele valorizava financeiramente, mas esqueceu de explorar isso, dar visibilidade ao trabalho. Quando você sai de São Paulo ou de Santa Catarina, não vai para Pernambuco ver Zeca Pagodinho, nem Maria Rita. Eles estão aqui também. Você vai para ver maracatu, frevo e caboclinho.

E as diferenças entre os carnavais de Recife e de Olinda?

Olinda é aquela coisa da rua, um carnaval espontâneo. Aquilo é mágico,

aquelas ladeiras, é a coisa mais maravilhosa que só acontece no carnaval. Olinda é só carnaval. Depois da folia, deveriam explorar isso, para que as pessoas pudessem ver os maracatus, os clubes, tudo. Apesar de ser uma cidade turística, não sabem usar isso. Tenho um bom relacionamento com a prefeitura, mas sou sincero: o Piaba de Ouro se apresenta só no carnaval em Olinda, porque eles não tem esse conceito de mostrar para o turista o que a cidade tem. Está faltando ao poder público parar de ver aquele momento como se fosse uma obrigação: “Vamos pagar bem ao Piaba de Ouro, porque é carnaval”. Mas passou o carnaval, acabou.

Como é o cotidiano de um terreiro, as festas, os encontros?

Após o carnaval, descansamos dois meses, porque a luta é grande. Em maio, começam os preparativos e a confecção das fantasias. Elaboramos as ideias e já vamos bordando. Quando chega setembro, a gente inicia as sambadas de terreiro. Geralmente é no primeiro sábado de cada mês. No passado, quando as condições permitiam, dois maracatus se juntavam, um recebendo o outro. Todo mundo de camisa de manga comprida, estampada, um pedaço de pau que chamamos de cacete e uma espécie de guiada para fazer as manobras no terreiro. O caboclo não pode deixar de ter uma bengala, para ficar mais fácil. Fazemos dois cordões de caboclo, sem a fantasia, dois cordões de baianas, também à paisana, o terno, o mestre e os arreia-mar. Monta-se o maracatu e começa a dança no terreiro, esperando o outro grupo, também com essa formação. Depois as madeiras e as bengalas são recolhidas e começa a sambada. Um e outro mestre improvisando, como duas torcidas de futebol. Vibramos a cada samba bem feito. Ali há coisas que você nem imagina. Vê o camarada dar uma rasteira, dar um pulo e fazer várias coisas a noite todinha. No terreiro todo mundo bebe muito, mas é uma coisa responsável. O dono do maracatu, no caso o presidente, está de olho em todos porque ali está seu povo, sua nação. Estou lá de um lado e o outro presidente de outro a tomar conta daquele povo como se fosse nossa família. E vai de 21h até às 5h. Já vi sambada acabar às nove da manhã! Os mestres não se largavam! Hoje está difícil, geralmente sambamos sozinhos porque o gasto é bem menor, convidando só o mestre de outro maracatu para uma sambada e brincada no terreiro. É assim que estamos perdendo a verdadeira brincadeira.

Uma vez você falou que o maracatu era uma história de luta e de resistência na história da cana. Como é resistir?

O maior exemplo é o de seu Zé Miguel, lá da cidade de Carpina, conhecido

como Neguinho do Imbé. Esse homem cria porco para botar o maracatu na rua. Certo dia ele me convidou para ir à casa dele e fez aquela festa. Fomos eu e um amigo, que pediu: “Eu podia usar seu sanitário?”. Não tinha sanitário, era dentro das canas. A casa dele era um pedaço de madeira no qual as pessoas sentavam, mas no domingo de carnaval, o maracatu dele era a coisa mais linda! Eu pensava: “Como é que esse camarada consegue isso?”. Foi quando comecei a entender que os homens do maracatu de baque solto são guerreiros, são muito fortes. Para resistir às dificuldades e se tornar rico. Compreendi porque isso não se acabava, porque existia um Salustiano para dar à luz e depois as coisas andarem e crescerem. Se você for um simples cortador de cana, as pessoas não lhe enxergam, mas dentro do maracatu você é um rei. Você é um presidente ou um capitão dentro do cavalo-marinho. A gente se torna autoridade, pessoas importantes. Na rua, passo despercebido. Mas se eu estiver dentro do maracatu, todo mundo me enxerga; sou um guerreiro. De todos os folguedos, para mim é o mais forte.

Quais as marcas da escravidão dos negros e dos índios dentro dos terreiros?

As marcas ainda existem. Muitos homens trabalham para comer. Digo que nossos escravos eram índios porque o baque solto vem de uma dança indígena. É como se estivéssemos fazendo uma festa de índios, pois eles dançam em roda. Mas a escravidão é tão séria que poucas pessoas falam que baque solto é cultura indígena misturada com a cultura africana. Continuam escravizando o índio porque escondem a sua cultura. Uma provocação: se temos que pedir perdão aos africanos, mesmo nunca tendo ido lá buscar um deles para ser escravo, por que não pedir perdão para os índios que eram os donos desta terra? Ainda hoje existe escravidão, até cultural. Deveria se pensar com mais carinho sobre a questão indígena.

Guimarães Rosa dizia: “Mestre não é quem ensina, mas quem de repente aprende”. Como se faz um mestre no maracatu?

O mestre tem que viver. Não adianta pegar um livro, ler e ir para um terreiro dançar. Para ser mestre, você tem que todo dia aprender e ensinar. Só porque uso camisa estampada, chapéu e estou no terreiro com uma bengala, não posso achar que sou mestre. Tenho 40 anos, sou filho de um mestre, e muitas vezes as pessoas querem me chamar de mestre. Não aceito. Tenho muito o que aprender, muito mesmo. Hoje está começando a existir uma banalização nesse sentido. Muita gente que está em um terreiro e bate

um bombo acha que é mestre. Não é por aí. O respeito você vai adquirindo. É uma coisa natural. Não é você quem vai me intitular mestre. Nem sou eu. Mas, naturalmente, todo mundo vai me ver como mestre. Não basta ter conhecimento, é preciso liderança, reconhecimento e dom para repassar o maracatu. Tem coisas que acontecem no nosso terreiro que nem todo mundo pode saber. Somos místicos e temos segredos.

O que é um dia de carnaval para o maracatu?

Parece que todo carnaval é o primeiro. Cria-se uma expectativa dentro da gente. É o resultado do trabalho de um ano. Primeiramente, o grupo se apresenta no terreiro. Não tem coisa mais bonita para um dono de maracatu do que ver o seu brinquedo formado e dizer assim: “Estou satisfeito, agora vou mostrar para o povo”. É uma vitória, um presente, é entrar em um mundo e não ter vontade de sair. Era para o carnaval durar um mês e não três dias. Não interessa o tamanho do maracatu, pode ser o menor deles. Pode ser o Piaba de Ouro, com 220 componentes, ou outro com 20. A emoção é a mesma. É o meu brinquedo, o meu maracatu, a minha paixão.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/manoel-salustiano/>

Mauricio de Sousa

Empresário e criador da Turma da Mônica

“Está cada vez mais fácil fazer animação e cada vez mais difícil fazer uma boa história. Estamos precisando de escritores, de gente que leia.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Georgia Nicolau no dia 09 de junho de 2010, em São Paulo.

Os personagens criados por Mauricio de Sousa foram impressos em mais de um bilhão de revistas em 120 países diferentes. Viraram filmes, parque de diversões, brinquedos e a principal marca dos quadrinhos brasileiros. A origem do sucesso da *Turma da Mônica* com o público infantil está na própria história deste cartunista e desenhista nascido em Santa Isabel e criado em Mogi das Cruzes, ambas cidades do interior paulista.

“Foi o público que me escolheu. Quando comecei a desenhar história em quadrinhos, eu fazia tirinhas de jornal. Como eu era jovem, as referências eram da minha vivência recente, de quando era moleque.” Com sua arte, percebeu que criança gosta de ver criança. E o pequeno Mauricio, logo após os primeiros gibis, leu as histórias fantásticas de Monteiro Lobato. “Eu sabia passagens inteiras do Lobato, de cor.” A dentuça Mônica o faz lembrar da também sagaz Emília.

Como empresário e prático da cultura, Mauricio de Sousa alerta para as dificuldades da arte nos países latinos. “A cultura não é um artigo de primeira necessidade – a não ser para uma minoria. Nos países em desenvolvimento, às vezes, o pão é mais importante que o livrão.” Em tempos modernos, com novas tecnologias para produção e difusão do desenho, Sousa retorna a um dilema seminal do artista. “Está cada vez mais fácil fazer animação e cada vez mais difícil fazer uma boa história.”

Como começou a *Turma da Mônica*?

A *Turma da Mônica* começou quando eu peguei lápis e papel na casa dos meus pais e passei a rabiscar tudo: parede, chão, cadernos de poesia do meu pai. Descobri que era gostoso desenhar. Toda criança desenha – umas param e vão fazer outra coisa na vida. Eu continuei. Aprendi a ler nos gibis, cismei que queria fazer meus próprios personagens e me preparei para isso. Na hora de fazer história em quadrinhos, me deparei com o grande problema: quais personagens vou usar? Daí foram nascendo os personagens principais – Cebolinha, Mônica, Cascão, Magali, todos inspirados em amigos, conhecidos ou familiares, para que tivessem humanidade, uma estrutura psicológica bem forte. E deu certo. Eu havia me preparado tecnicamente, conhecia bem a narrativa da história em quadrinhos e resolvi viver disso. Já faz 50 anos.

Quantos gibis você já vendeu?

Há dois ou três anos fizeram um cálculo. Tínhamos rodado mais de um bilhão de revistas de histórias em quadrinhos, contando Brasil e exterior. Boa parte das nossas revistas tem tiragens mensais de 200, 300 mil exemplares. Algumas superam. Hoje, a *Turma da Mônica* Jovem tem picos de 500, 600 mil exemplares mensais.

Por que a escolha pelo público infantil?

Foi o público que me escolheu. Quando comecei a desenhar história em quadrinhos, eu fazia tirinhas de jornal. Como eu era jovem, as referências eram da minha vivência recente, de quando era moleque. Um cachorrinho que tive, os garotos que eu tinha conhecido em Mogi das Cruzes. Ao criar personagens infantis, percebi que criança gosta de ver criança, gosta de brincar com criança. Comecei a atrair leitores-crianças para o jornal. Como eu estava formando leitores, usava isso para vender o meu material a outros jornais do país: “Faça novos leitores, rejuvenesça!”. Aliás, isso continua valendo. Os grandes jornais estão precisando de leitor infantil de novo. De repente, percebi que a criançada estava escolhendo as minhas histórias. Eu fui guindado ao nível de autor infantil pelo público. Isso é um desafio, porque esse público leitor é mutante, dinâmico, exigente, inteligente, mais ligado e não aceita qualquer coisa. Ele critica se não gostar. Aprendi com tudo isso, e mais ainda com os meus filhos. Eu olhava a vida deles, a maneira como se comunicavam – e faço isso ainda hoje, com netos e sobrinhos.

Você tem um leque de personagens. Deve ser bastante curiosa a maneira como eles são escolhidos em outros países.

Existem variações. Nos países nórdicos, o Cebolinha era o personagem mais querido. No Japão, o Horácio. Na China, está sendo a Mônica. Há muitos anos, quando eu o lancei, era o Pelezinho que puxava tudo na América Latina. Mais recentemente, em alguns países da Ásia, é o Ronaldinho Gaúcho. No geral, o personagem mais forte ainda é a Mônica. Mas ela não nasceu primeiro. Inclusive, era um personagem secundário. Depois foi pegando, pegando, até virar o carro-chefe. Está acontecendo isso na Indonésia, na Itália, e já aconteceu na China. Deve ser a força da mulher independente.

Vocês pensam em inaugurar um Parque da Mônica na Europa?

O parque é uma coisa à parte da realidade do estúdio. A minha idéia era ter parques terceirizados – e foi o que aconteceu. O meu primeiro parque era terceirizado. Depois fiz um contrato com a Rede Globo para abriremos novos parques. Mas esse contrato não andou e eu fiquei com o parque. Gostei da brincadeira, só que não é a nossa atividade principal, não é o nosso foco, embora seja uma maravilha. Agora nós estamos mudando o sistema e uma empresa está se formando, com investidores – inclusive americanos e canadenses – para desenvolvimento do parque como um projeto mais comercial, político e industrial. Um punhado de coisas estão relacionadas quando se fala

de um parque: hotel, centro de convenções etc. Além disso, nós temos hoje os pequenos parques circulando pelo Brasil, que são pracinhas tematizadas. O de São Paulo está fechado para preparar terreno para o novo parque que vem aí, agora com uma empresa independente. Vamos terceirizar de novo. Vou ter uma grande equipe e não vou ter que me preocupar tanto com a administração. Eu vou alimentar o parque com tudo o que eles precisam. Dois anos antes de cada filme que eu fizer, eles já estarão se preparando para ter no parque o mesmo ambiente do filme. Não estou inventando nada. As pessoas cansam de fazer isso, nós é que não tínhamos feito ainda.

Fale um pouco sobre mangá para o público jovem e internet.

Tempos atrás eu estava notando – todos nós estamos notando – que a infância está encolhendo. Se a turminha lia o gibi da Mônica até os seus 14, 15 anos, achando o máximo, agora eles dizem aos 9, 10 anos que aquilo “é coisa de criança” – e vão para o mangá japonês. Eu percebi essa fuga, que depois era compensada quando esse rapaz ou essa moça passavam a comprar gibis da Mônica para os seus filhos. Mas eu perdia 10 ou 12 anos de leitores. Se eles gostam da Mônica e do mangá japonês, por que não fazer histórias da Turma da Mônica, em que os personagens tenham seus 14, 15 anos, no sistema mangá? Fiz isso há pouco menos de dois anos e foi um sucesso. Um mangá brasileiro, um mangá caboclo. Preenchemos um vácuo e agora estamos nos preparando para exportar, pois temos condições de produzir até mais desse material. Amadurecemos bem em dois anos. O leitor pode reparar que o traço está diferente daquele das primeiras edições. Não houve decréscimo na venda das revistas infantis, mas aconteceu um fenômeno interessante: o adulto ficou magoado com a *Turma da Mônica* crescendo. Ligavam para mim dizendo: “Você destruiu os meus sonhos de infância, as minhas referências, as minhas lembranças. Como a Mônica pôde mudar?” Embora a Mônica continue a mesma na revista infantil, aquilo foi um choque. E, por desaforo, o adulto começou a comprar de novo a revista infantil. Tudo ficou nivelado, não houve “canibalismo” entre as revistas e continuamos vendendo alguns milhões de revistas todo mês. De certa maneira, estamos ensinando o pessoal a ler, a ter a leitura como hábito. Depois do gibi e da revista, passa-se para o livro e, então, para a literatura chamada clássica. Quanto à internet, vejo como o maior e mais potente veículo de informação e formação que já existiu. Fico maravilhado de utilizar essa ferramenta, embora meu site esteja um pouquinho velho. Agora temos três ou quatro grupos dando uma modernizada nele, criando vários *games* e mais uns truquezinhos que não vou falar porque a concorrência não pode saber (*risos*).

A partir da história da Mauricio de Sousa Produções, quais dicas você dá para quem está começando a trabalhar com cultura?

Não tem um dia igual ao outro. Você tem que dosar para que as vitórias superem as escorregadas. Em qualquer área existem dificuldades, mas no ramo artístico-cultural os percalços são um pouquinho maiores, mais sofisticados, principalmente nos países latinos. A cultura não é um artigo de primeira necessidade – a não ser para uma minoria. Nos países em desenvolvimento, às vezes, o pão é mais importante que o livrão. Mas nós temos que lutar para que haja o pão e para que haja o livrinho. É por isso que vale a pena lutar, brigar, enfrentar os problemas. Tudo isso é bom para calejar: o desafio chega e a gente aprende a resolver. Se não deu para resolver hoje, vamos dormir e, amanhã, veremos o tamanho da briga. De repente, a briga está de outro jeito, de outra cor, ou você está com outra energia. O negócio é não desanimar. Se alguém quer entrar nessa área, prepare-se, porque não é fácil. Exige preparo, teimosia, persistência, ambição e uma dose de sorte.

As crianças mudam, são diferentes, de acordo com o país?

Mudam conforme a cultura, lugar, religião, política. Por isso nós fazemos o que considero uma história em quadrinhos universal. Evitamos alguns temas, ou tabus, que eu sei que não vou poder vender na Indonésia, na Rússia, na China, nos Estados Unidos. Há uma listinha de assuntos e comportamentos que deve ser seguida pela nossa turminha para que possam andar na Vila do Limoeiro universal que estamos tentando criar. Por enquanto, está dando certo. Em tal país as moças não podem andar de biquíni; precisa ser um maiô inteiro. Em outro país, você não pode mandar histórias com o Bidu fazendo xixi no poste, pois há leis rígidas e a editora pode ser multada por publicar um negócio desses. Normalmente, meu cuidado é para que as histórias tenham emoções básicas, que são imutáveis. A raivinha, o amor, o ódio, o ciúminho, a ambição e tudo mais, isso não muda. É só você fazer a história com esses elementos e trocar a moldura conforme o caso.

E as instabilidades e crises da área cultural?

Em todo lugar tem isso. Existem mutações de mercado. Países que foram geniais no cinema, HQ, televisão, depois decaíram. Depende muito dos governos. O Japão, por exemplo, invadiu o mundo com o mangá. O governo estava investindo muito, mas entrou um primeiro-ministro que cortou tudo. Ele não percebeu a invasão que estavam realizando no mundo, com o mangá, anime e tudo o mais. A Argentina, ainda no tempo do Perón, privilegiava a HQ, ofere-

cendo facilidades para editoras e desenhistas, inclusive tornando-se o segundo produtor do mercado das mais belíssimas HQs do mundo. Quando mudou a política, caiu [a produção]. No Brasil, está se pensando em proteger o artista um pouquinho mais. Particularmente, tenho receio de medidas protecionistas legais, porque às vezes cria uns aleijões no meio do caminho. Nos velhos tempos, quando eu brigava por uma lei de nacionalização da HQ, era chamado de comunista de um lado e de direitista de outro – queriam até me pegar na rua. Eu não achava que deveria ter política no meio. Desde então, eu falo que a lei que protege a HQ é a lei da oferta e da procura. É a melhor história, o melhor roteiro, o melhor conteúdo que vai vender – com ou sem lei, seja aqui, na China ou no Japão. Como nós estamos fazendo, modéstia à parte. Em alguns casos, defendo uma lei que nos proteja de reservas de mercado externas. Por exemplo: uma multinacional atuando no Brasil com contrato mundial com produtores externos. Essa empresa não pode usar material nativo, apenas estrangeiro, o que é uma reserva de mercado ao contrário. Isso mereceria alguns cuidados por parte dos nossos legisladores. Eu já apanhei muito por causa disso, contratos meus foram desfeitos. O mundo não tem fronteiras, isso é absurdo. Então, vamos à recíproca. O artista não pode aceitar mais essa prisão, esse engodo, esse aleijão. São contratos profissionais e nós temos que dar uma brigadinha contra isso. Vamos conseguir? Não sei, mas acho que vale a pena a gente brigar um pouquinho.

A indústria de animação está crescendo muito, principalmente com as universidades. Como você avalia isso?

Com a computação e os recursos tecnológicos, está chovendo animador. Está cada vez mais fácil fazer animação e cada vez mais difícil fazer uma boa história. Estamos precisando de escritores, de gente que leia. Só assim vamos ter, no futuro, bons filmes. Existe hoje uma preocupação muito grande por parte dos grandes estúdios – norte-americanos, principalmente – com o roteiro. Às vezes até mais do que na formatação, no desenho. Porque um bom desenho sozinho não se sustenta. Você tem que sentir a mensagem dele. E vem aí uma era de ouro da animação. Eu estou me preparando para isso: montando novas equipes e fazendo parcerias, aqui em São Paulo, com o estúdio Digital 21, e no exterior. Estamos produzindo desenho animado na Índia, com o Ronaldinho Gaúcho, e faremos a *Turma da Mônica* na China e na Argentina. Também faremos mais filmes no Brasil. Como falei, não há fronteiras, podemos e devemos vender o nosso desenho animado para o mundo todo. Para isso nós temos que ter produção e, conseqüentemente, mão de obra. Precisa-

mos nos preparar para isso cada vez mais. As universidades devem preparar realmente os profissionais e levar a mensagem correta. Não é segurar na mão, pegar um *tablet* e desenhar. É puxar a idéia da cabeça, chegar na mão e desenhar num *tablet*.

A respeito de formação de mão de obra, como é possível provocar a imaginação e a inventividade do criador de roteiro?

Primeiro você tem que mostrar referências. Mostrar tudo o que há e o que é possível criar a partir desse amálgama, dessa sopa cultural. Depois, aprenda a usar o computador. Junte-se a outros profissionais, porque nada é feito sozinho, ainda mais nesse trabalho em particular, que é feito em equipe. Junte-se ao pessoal do som, da música, da técnica, dos efeitos especiais. Além disso, formem os grupos, achem investidores – sempre é preciso ter um investidor. E daí vamos sair contando histórias bonitas, moldando o mundo – porque HQ, comunicação, cinema moldam o mundo, indicam caminhos. Hoje há um mercado latente, palpável. Também existem no Brasil possibilidades técnicas que, antigamente, era preciso importar, como acetato e outros materiais. Agora, realmente, nós estamos num país que já faz parte do mercado global. Quem puder formar mão de obra especializada, vá em frente, porque existe mercado. Eu mesmo estou atrasado. A China e outros países estão pedindo material nosso e estou galopando para atender a essa demanda. Apoio oficial? É bom, pelo menos até não atrapalharem. Mercado? É bom nos juntarmos com grupos – estrangeiros inclusive – de edição; ou a gente edita por conta própria. Estou pensando em fazer um cine brazuca para sair por aí vendendo material meu e de outros desenhistas. São artistas que estão surgindo por aí e colaborando conosco no projeto do *Maurício 50 Anos*, um álbum produzido por mim com desenhistas do mundo todo. Além disso, nós temos que brigar contra a pirataria em todos os níveis – de desenho, de produto, de merchandising. O mundo está aberto e é lindo! Basta cuidar um pouquinho da saúde para poder trabalhar sempre e ir em busca da cultura, de aprender todos os dias. E se vocês puderem, não parem de trabalhar.

De onde vem esse seu tino comercial?

Eu não tenho exatamente um tino comercial. Eu gosto de desenhar e quero continuar desenhando, então eu preciso montar uma estrutura para continuar fazendo o que eu gosto. Todo mundo devia pensar assim. Você tem que se amar, pensar o que precisa fazer e se planejar. Tem certos macetes na vida que é preciso botar como moldura do seu trabalho, senão a gente não pode continuar.

Lembra-se de alguma história ou roteiro de sua autoria que trate da relação entre educação e cultura?

Tenho a preocupação de colocar alguma coisa do currículo escolar nas histórias, mas não posso por uma lição. Não pode haver uma *Turma da Mônica* professoral. Aqui no Instituto Cultural nós temos uma pedagoga, a Betina, que conhece tudo do currículo. Ela me ajuda com os temas que estão em evidência e eu converso com nossos roteiristas. “Vamos fazer uma historinha no meio de uma história. Escreva uma aventura, uma viagem a Marte ou qualquer coisa assim e põe no meio alguma coisa ecológica, uma preocupação com o meio ambiente, uma interação entre os povos.” A gente tem passado umas lições subliminares nas historinhas. Numa delas, a turminha da Mônica estava na escola e a professora pediu para eles representarem o sistema solar. Cada um deles se fantasiava como se fosse um planetinha e, naquela brincadeira toda, na zoação e na gozação, falava-se como eram os planetas e suas características. Fizemos uma história que depois foi usada nas escolas do país inteiro. Tem também uma revista do Piteco, *As Sombras da Vida*, que trata de Platão. A nossa produção é permeada por informações que são usadas na escola. Esse material, inclusive, interessou às autoridades da Rússia, que encomendaram a *Turma da Mônica* para as escolas por causa dessas informações de comportamento, valores e ética. Nós estamos atingindo 180 milhões de crianças pela web na China com essas revistas paradidáticas, como a *Saiba Mais*. Em seguida, nós vamos entrar na China com o gibi também, para termos um pouquinho mais de força. Enfim, você pode colocar, tranquilamente, formação, informação e ética nas histórias em quadrinhos sem que ninguém perceba.

Quem traduz as histórias da Turma da Mônica em outros países?

Cada país tem um tradutor que conhece o português e conhece a língua nativa. O original vai em português, para ter menos interferência. Quando vai em inglês, esfria o estilo.

Alguém checa?

Muito difícil. Mandaram outro dia um material dublado em chinês para eu ver se estava bom. A dublagem estava ótima. Já o que eles estão falando, eu não sei (*risos*). Mas eu tenho um pessoal que trabalha em Pequim e nos orienta.

Como criador da Turma da Mônica, de que maneira você vê os personagens do Sítio do Pica-Pau Amarelo?

Ao aprender a ler, logo depois dos gibis, meus primeiros livros foram os de

Monteiro Lobato. Eu sabia passagens inteiras do Lobato, de cor. É uma pena que não tenham reciclado, que tenha virado uma linguagem retrógrada, porque não houve uma preocupação por parte dos detentores dos direitos em deixar a obra viva e dinâmica. Também não sei se isso seria possível. De vez em quando, eu sonho que talvez pudesse fazer isso um dia. Mas eu teria que largar um pouco a Turma da Mônica, então não dá para fazer nessa existência – quem sabe na outra. Adoro o Lobato, há uns dois meses estou relendo tudo do *Sítio do Pica-Pau*. É a mesma emoção, só que eu tenho a linguagem da garotada de hoje; leio com a mesma cabeça do velho leitor. É lindo. A obra do Lobato é uma das coisas mais fortes e bonitas da literatura mundial. Um dia vai ser descoberta.

Dos personagens do Sítio, qual é o seu preferido?

Ah, a Emília, lógico! Ela lembra um pouco a Mônica, né? (*risos*)

Você ainda desenha?

Não, mas ainda vou voltar.

Moraes Moreira

Cantor e compositor

“Na Bahia, o axé esvaziou o carnaval da festa do povo, e começou com os trios de abadás e cordas: são os condomínios na via pública.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 26 de junho de 2010, em São Paulo.

Moraes Moreira

Moraes Moreira tocava e morava na mesma casa com Pepeu Gomes, Paulinho Boca de Cantor, Luiz Galvão e Baby Consuelo. Juntos formavam os Novos Baianos. “A banda não era só para tocar junto, era para viver. Precisava morar junto.” O grupo, influenciado pelo rock, pelo tropicalismo, por Caetano e por Gil, viveu um dos momentos mais férteis de criação com a companhia do amigo João Gilberto no Rio. “Essa brasilidade universal do grupo foi trazida por João. Foi um presente. Aconteceu de maneira mágica.”

Nascido em Ituaçu, na Chapada Diamantina, em 1947, Moreira também construiu uma longa carreira solo com cerca de 40 discos. Sua história se confunde com o auge dos trios elétricos criados por Dodô e Osmar em Salvador. “Além dos instrumentos, eles criaram a história do caminhão, a linguagem musical.” A própria eletrificação do violão e o pau elétrico inventados por eles coincidem com a guitarra nos Estados Unidos. “Não é nenhum absurdo dizer que a guitarra é baiana.”

A história dos trios elétricos tem um capítulo com a voz de Moraes Moreira. Foi ele o responsável por colocar canto nas músicas que antes eram exclusivamente instrumentais. Uma das primeiras foi *Pombo Correio*. Com o surgimento do axé, muito dinheiro foi investido nesse mercado que misturava turismo, política, comunicação e modismo. “Os blocos foram aumentando e o carnaval popular dos trios independentes, que eram os nossos, foi morrendo.”

Moraes, a guitarra é baiana?

Essa é uma discussão bem interessante. Em 1942, Dodô e Osmar começaram a construir essa história, porque eles queriam que o instrumento deles tivesse um valor maior. Teve um show na Bahia, de um violonista do Rio de Janeiro chamado Benedito Chaves. Ele usava um violão elétrico que tinha um som maravilhoso, mas o Dodô, que era um cara *expert* em eletrônica, descobriu que toda vez que se aumentava o volume do violão, dava um estranho fenômeno de microfonia, que era desagradável, ele não gostava. Então, em 1942, quando não se tinha notícia dos Estados Unidos ou de alguma coisa de guitarra, ele descobriu como fazer um instrumento que seria ouvido e que não teria microfonia. Ele esticou uma corda na bancada da oficina dele, criou um captador, botou embaixo, tocou e deu aquele som. Ele disse: “Agora, eu descobri tudo. Descobri como fazer um som seco e maciço”. As pessoas costumam dizer que nessa época, na América, existiu coisa parecida. Se foi coincidência é porque eles pensavam do mesmo jeito. Mas, para mim, Dodô e o Osmar são protagonistas dessa história. Inclusive fiz a música *Viva Dodô e Osmar*: “Dodô, Dodô, Dodô, antes do gringo a guitarra ele inventou / Osmar,

Osmar, Osmar, o carnaval veio trieletrizar”. Eles não criaram só instrumentos, mas uma maneira de tocar. Criaram uma linguagem, que Osmar chamava de “trieletrizar”. Eles começaram a construir os seus instrumentos e o primeiro foi o pau elétrico. Para você ter ideia, os caras tocavam clássicos em ritmo de frevo. Eles “trieletrizavam” os clássicos: Paganini, Bach, Beethoven. Além dos instrumentos, eles criaram a história do caminhão, a linguagem musical. Diante de tudo que vi e pesquisei, não é nenhum absurdo dizer que a guitarra é baiana. No mínimo, Dodô e Osmar estão entre esses pioneiros.

Como começa a história dos trios elétricos no carnaval baiano? E quando você entra nesse movimento?

Antigamente, as pessoas só assistiam ao carnaval da Bahia. Botavam suas cadeirinhas na Avenida Sete de Setembro e os grandes clubes faziam os desfiles em carros abertos, que chamavam curso. Mais ou menos em 1950, Dodô e Osmar, que já tinham os seus instrumentos e tocavam na Cidade Baixa, resolveram ir até a Cidade Alta, em Salvador, e entrar na Rua Chile tocando. Quando eles chegaram, os cavalos usados nos desfiles dos clubes começaram a pular. Foi uma loucura. Eles já chegaram provocando um tumulto. Eram considerados loucos: “Pô! O quê esses caras querem aqui? É o nosso espaço. O lugar da sociedade baiana e tal”. Logo depois, passou por Salvador a orquestra do Clube Carnavalesco Vassourinhas do Recife. Eles saíram de navio de Pernambuco, passando por Maceió, Salvador e iam tocar na capital Rio de Janeiro. Era uma orquestra famosíssima. Quando eles passaram por Salvador, o governador da época, o Otávio Mangabeira, praticamente obrigou a orquestra a descer e a fazer uma apresentação na cidade. Ele pegou a orquestra, botou em cima do caminhão, e eles começaram a tocar. O povo enlouqueceu! Aquelas pessoas que só assistiam ao carnaval começaram a ir atrás do caminhão. Dodô e Osmar, quando viram aquilo, falaram: “Poxa, nós estamos certos. É isso aí. Vamos agora tocar o frevo pernambucano no jeito trieletrizado e o povo vai para a rua, atrás da gente”. Não deu outra. No ano seguinte, eles fizeram o trio com o povo enlouquecido na rua. Eram dois caras muito inteligentes, criativos. O Osmar era um músico excepcional e começou essa história do trio. Quando eu entrei no trio, eles – que foram os inventores disso – tinham passado 10 anos sem tocar na Bahia. Outros caras, o Orlando, do Trio Tapajós, e Trio Saborosa, ficaram mantendo a história do trio, mas quem tinha o *know-how* era Dodô e Osmar. Em 1974, eles voltaram. É a época que Caetano Veloso e Gilberto Gil estão voltando do exílio. Fica todo mundo enlouquecido com Dodô e Osmar. É a retomada da história do trio na Bahia.

O carnaval baiano começa a ter projeção nacional, como um carnaval super-respecial, no qual as pessoas vão atrás do trio elétrico e não ficam só olhando. A partir de 1975, a gente começou a gravar discos. Colocamos a obra musical dos trios em discos. Entrei na história nesse momento. Dali em diante, virei o cantor do trio. Só que tinha um grande problema: como colocar voz em cima do trio, que era uma coisa totalmente feita para a música instrumental. Isso demorou anos. Mas a gente foi conseguindo colocar voz e começou a pintar uma geração de cantores formados na escola de Dodô e Osmar.

E essa coisa do chassi do trio elétrico, de usar as plataformas de caminhão? Como isso começa e evolui?

Começou com a “fobiquinha”, aquele Ford pequeno [*Ford Modelo T, conhecido no Brasil como Ford de Bigode 1929*]. Depois passou para a caminhonete e só então chegou no caminhão. Isso acabou criando uma indústria de fazer trio elétrico na Bahia. Seu Orlando, do Trio Tapajós, dizia que não havia nada que você comprasse em loja para trio elétrico. Tudo precisava ser adaptado, para ele. Em 1975, para comemorar o Jubileu de Prata do nascimento do trio, o Osmar criou um elevador para eles descerem. O Osmar adorava homenagens. Ele disse: “Vou criar um elevador para Osmar e Dodô descerem até quase o chão”. E criou. Era como se fosse um grande balde suspenso com um cabo de aço. Fizeram o cálculo estrutural e levaram o trio para a praça. No auge das comemorações, Dodô e Osmar descem no elevador. O espírito do trio elétrico é esse. Cada ano inventar uma coisa. Com o elevador, eles desceram em plena praça. Chegaram até perto do povo e foram levados pela multidão até o palanque oficial, onde estavam o governador e o prefeito. O Osmar criou também a bomba de confete com um extintor. Ele acionava aquele extintor e saía um monte de confete. Cada ano isso aumentava e os caminhões viraram verdadeiras jamantas. Hoje em dia, trio elétrico possui camarim com ar condicionado. Seus geradores conseguem iluminar uma cidade. E quanto mais tecnologia, melhor para o trio elétrico. Hoje em dia, os trios feitos na Bahia são uma coisa de primeiro mundo. Hoje, se tem o que há de melhor. Mas na minha época, sofri muito para colocar voz no trio. Não existiam fones de ouvido, nada disso.

O que você pensa dessa tecnologia toda invadindo os trios? Existe nostalgia? Dá saudade dos trios de antigamente?

Às vezes até dá vontade de voltar no tempo, fazer um trio menor. Ficou tudo tão grande que, para manobrar um trio elétrico na cidade, é preciso um bom

motorista. Imagine aqueles trios subindo a ladeira da Praça Castro Alves com um monte de gente em volta. Havia trio que ficava de lado. Não sei como não aconteceu acidente lá. Dá saudades daquele trio mais inocente. Mas não tem volta. Não tem como chegar com um triozinho perto de uma jamanta dessas. O outro vai lhe matar. E na Bahia é o seguinte: todos são muito amigos, mas no carnaval, botou um trio na frente do outro, é competição. “Vamos matar esse trio aí. Aumenta o volume da lateral”.

A competição é no volume?

É no volume, na porrada. No trio elétrico, tem como aumentar o volume no fundo, nas laterais e na frente. Se vem um trio atrás de você, dá para aumentar só no fundo. O cara diz: “Ó, o trio está encostando. Aumenta o fundo”. Você mata o trio com a porrada do fundo, entendeu? É um negócio interessante. O trio elétrico é realmente um instrumento poderosíssimo. Hoje em dia, serve para comício, parada gay, casamentos, eventos religiosos. Virou mil e uma utilidades.

Entre os anos 70 e 80, o carnaval baiano vive o auge dos trios elétricos.

Ao mesmo tempo, tem a volta dos afoxés. Como foi esse período?

É, principalmente o afoxé Filhos de Gandhi. O Gilberto Gil foi responsável por isso. Era um movimento que estava caído, abandonado, e voltou com força. Começaram a aparecer os movimentos negros, a música negra, a dança, o cabelo. A Bahia começou realmente a assumir sua verdadeira identidade. Lembro que minha grande alegria era ir para os blocos ver as danças, a música, a bateria, os ritmos. Queria muito incorporar na minha música esses elementos afros, mestiços. E a coisa começou a crescer. Chegou o Olodum, o Ilê Aiyê. Eram verdadeiras entidades do carnaval da Bahia, pois sempre tiveram um trabalho com a comunidade. Ai chegou o samba-reggae, uma novidade impressionante. Depois, veio o Neguinho do Samba e começou realmente o sucesso dos blocos afros. Só que esse sucesso foi meio que roubado pelo axé, pois eles sistematizavam tudo o que viam de maneira nativa e virava sucesso comercial.

E o Armandinho nessa história, onde está?

O Armandinho é um fenômeno. Costumo dizer que o Osmar fez tudo: criou o trio elétrico, os instrumentos, e ainda fez o Armandinho para virar o gênio do instrumento. Aos 12 anos, o Osmar virou para ele, já vendo que ele tinha um potencial incrível, e falou: “Vou te apresentar aqui uma música”. Armandinho aprendia rápido e saía tocando. Também dizia assim: “Tem uma música

aqui que é o *Moto Perpetuo*, de Paganini. Quando você tiver 18 anos e conseguir tocar essa música inteira para mim, eu te dou um carro de presente”. Três meses depois, Armandinho tocava o *Moto Perpetuo* de ouvido. E ele tinha 12 anos. Era uma loucura. Aquela era uma música para quem sabia ler partitura. Ele tirou de ouvido e tocou três meses depois. Foi para o programa *A Grande Chance*, da extinta TV Tupi, e espantou todo mundo. Armandinho foi um músico talhado pelo pai, que tinha um conhecimento de música que ia do popular ao erudito. Armandinho virou o astro da guitarra baiana – aliás, ainda não se chamava guitarra baiana, era cavaquinho elétrico. Ele inclusive tinha uma música que se referia ao jeito dos guitarristas baianos de tocar.

Você fez uma música com o Antonio Risério que sintetizava essa mistura do trio com a música negra, seus ritmos e batucadas. Como foi isso?

Era *Assim Pintou Moçambique*. Foi emblemática. Caetano e Gil disseram na época que eu tinha conseguido fazer o que eles sempre sonharam. E a partir daí começou a se misturar o afoxé com o frevo e tal. Mas a gente, da escola de Dodô e Osmar, sempre correu paralelamente. Até 1984, mais ou menos, nossos discos fizeram muito sucesso. Mas quando o axé começou a entrar de maneira pesada, foi para acabar com tudo. Só dava ele.

Quais os fatos que te marcaram nesses anos de carnaval de rua?

Uma coisa marcante no carnaval da Bahia é a Praça Castro Alves. Ela era a síntese dessa festa. Tudo acontecia ali, no famoso encontro dos trios. Era o carnaval mais democrático que tinha na Bahia, porque ali cabia tudo: o povão, os intelectuais, os músicos, os cineastas, o desfile dos travestis. Era super democrático. Chegavam a ter seis trios naquela praça. Cada um tocava uma música, ia fazendo rodízio. As pessoas passavam dez horas ali. A festa só acabava quando o Osmar tocava o *Hino do Senhor do Bonfim*. Depois disso acabava o encontro. E isso era meio-dia da Quarta-Feira de Cinzas. Foi uma época fantástica. A Praça Castro Alves, hoje, está meio que morta, perdeu esse sentido com a chegada do axé, que levou o carnaval para o circuito da praia. Esvaziou a festa do povo e começou a história dos abadás e das cordas, construindo o que eu chamo de condomínios na via pública. Quando eles chegaram, foi para arrasar. Tomaram conta da rua, das rádios, de tudo. Queriam fazer blocos com garotinhas brancas bonitinhas. Rolou uma CPI na Bahia por conta do preconceito. Se chegasse uma moça que eles não achassem bonitinha e que não fosse branca, não entrava nos blocos. Mesmo assim, os blocos foram aumentando e o carnaval popular dos

trios independentes, que eram os nossos trios, foi morrendo. Na época, até defendi o movimento. Disse que era a hora do sucesso do axé, que eles traziam uma estrutura profissional para a Bahia, com estúdios e trabalho para os músicos. Mas o carnaval da Bahia não podia virar só aquilo. E pelo lado oficial, das pessoas que organizavam o carnaval, a coisa ficou assim: “Bom, agora, não precisamos mais nos preocupar com trio independente. Os blocos chegam aí, fazem o carnaval, e está tudo certo. Os hotéis estão cheios, o carnaval da Bahia está crescendo e a indústria do turismo está sendo beneficiada”. A gente era jogado de lado cada vez mais: não tinha espaço nas rádios, em lugar algum.

Esses trios do Osmar e os independentes funcionavam na base do voluntarismo ou tinha alguma remuneração pelo trabalho no carnaval?

No começo era voluntarismo. Eu mesmo participei muito assim. A gente chegava lá e Osmar dava aquele dinheirinho simbólico. Eu achava maravilhoso, era uma festa aquilo. Depois, isso virou. Entraram patrocinadores. O trio elétrico é um instrumento que serve muito para propaganda. Começaram a descobrir o trio elétrico para divulgar os seus produtos, um ótimo veículo de divulgação. A indústria foi crescendo. O trio elétrico do Dodô e Osmar era quase sempre apoiado pelo governo e pela prefeitura. Com a chegada dos trios grandes, os independentes ficaram pequenos. Não dava para concorrer. Foi uma fase muito difícil. Depois a gente consegue chegar junto, mas eles sempre ficavam com todo o poderio na mão.

Existiu uma aproximação entre o axé e a política na Bahia?

Foi uma época cruel. A política cultural era a do toma lá, dá cá: “Toca aqui no meu comício, que eu lhe boto no São João, no carnaval”. Não dá para dizer que Antonio Carlos Magalhães não apoiou o trio elétrico do Dodô e Osmar algumas vezes. Mas isso muda quando o axé vira sucesso nacional, quando as gravadoras descobrem sua salvação. Começaram a investir jabá e acabam os espaços nas rádios. Claro que os políticos viam esses ídolos do axé como os verdadeiros cabos eleitorais. No carnaval, principalmente ali em Campo Grande, onde os políticos ficavam, já era certo: cada trio que passava, era uma rasgação de seda com o ACM e outros políticos. Cada trio levava 15 minutos só com elogios. Estava tudo dominado, a oligarquia junto com axé. E começou a ficar chato, porque o carnaval parecia comício. A oligarquia baiana deu muito poder aos blocos. Se um bloco chegasse no circuito do carnaval e tivesse um afoxé, os Filhos de Gandhy na frente, por exemplo, eles chamavam a polícia e mandavam tirar o afoxé para o bloco

passar. Eles não podiam ser atrapalhados pelo afoxé. O axé foi tomando conta. A coordenação do carnaval, que podia impor algum limite, não se preocupou.

Havia uma polícia e uma segurança violentas também, que acompanhavam as cordas dos blocos.

É. A polícia dava porrada no povo. Um dos argumentos que o pessoal do axé usou para conquistar as famílias é que suas filhas estariam seguras dentro das cordas. Aí eles criaram a figura dos cordeiros, os que ficam segurando a corda. São os pretos que dão porrada em preto e pobre, os que estão do lado de fora da corda. Protegem o carnaval dos ricos. É uma distorção social atrás da outra. A polícia começou a ter ligação com os blocos. Havia poder demais. Tudo respaldado pela oligarquia que todo ano estava lá no carnaval para esperar os seus discursos. Critiquei muito isso na época. Até me afastei do carnaval da Bahia por 10 anos. Agora, na minha volta, em 2010, fiz esse exame de consciência. Graças a Deus, nunca entrei nessa de rasgar seda para político.

Conte como foi sua volta no carnaval de 2010?

Foi maravilhosa. Estava aqui em São Paulo e encontrei com o João Ubaldo Ribeiro, que sabe um pouco da minha história no carnaval. Conte para ele que ia voltar. Ele, com aquela voz grave, disse: “Vai voltar nos braços do povo”. E aconteceu isso. As minhas músicas com meus parceiros ficaram. Toda essa dominação do axé não conseguiu destruir *Pombo Correio* e *Chão da Praça*. Ficou no inconsciente do povo. Começou uma vontade de voltar a essas músicas, porque o axé tinha muito apelo comercial, mas tinha pouca letra, pouca poesia. Começaram a buscar a gente de novo. E agora voltou tudo. Quando botei meu trio no Farol da Barra, formou uma multidão em volta. E aí começou a ir o folião pipoca – aqueles que não têm abadá, que não têm corda, que não tem nada, ele vai de povo mesmo. Formou-se aquela multidão atrás. O folião está aí com saudade, quer vir para a rua e não vem porque se sente oprimido por essa loucura que virou o carnaval da Bahia. Durante os três dias, tivemos pipoca direto, tanto no circuito da praia, quanto no Campo Grande. As pessoas estavam emocionadas, como se tivessem recuperado uma história do carnaval da Bahia, sufocada durante anos.

Você acha possível haver uma mudança que tenha origem na própria sociedade, em pequenos blocos, nos próprios foliões? Ou a estrutura instalada complica isso?

Existem sinais de vontade. Aliás, o carnaval, que era a vontade do povo, foi tomado. Na Bahia, a coisa está bem estruturada. O pessoal do axé che-

gou com muita competência. Eles se organizaram, não há como negar. Nós, artistas românticos, ficamos de fora reclamando. Eles são empresários, organizaram o negócio muito bem. Para tirar isso vai ser difícil. O que a gente pode fazer é ir crescendo ano a ano e equilibrar um pouco esse jogo. Mas para virar vai demorar um tempo.

E a indústria das micaretas? É uma multidão que para o Rio, São Paulo, quase todas as cidades do país. O que é isso?

Isso é o carnaval da Bahia. A indústria do axé foi tão organizada que começou a criar os carnavais fora de época. Eles pegam aquela coisa da Bahia e botam em outras cidades: Brasília, Natal, Fortaleza. Os blocos da Bahia, com seus trios elétricos, vão para outras cidades, vendem os abadás e fazem o carnaval da Bahia em todo lugar. Isso já foi mais forte, está começando a cair. Porque existe um desgaste também. O monopólio foi tão grande que ninguém está aguentando mais.

E as rádios e televisões entram nessa onda?

As rádios continuam sitiadas pelo jabá. Há grupos na Bahia com pacotes de rádio para o ano inteiro. Há pouco fiz duas músicas para o carnaval da Bahia e não tive a ilusão de que eu ia tocar no rádio. Trabalhei muito com internet, distribuí discos pelas barraquinhas, fiz trabalho de guerrilheiro.

Nem que o povo peça?

O povo não vai pedir porque não ouviu. Não tem como pedir. Foi uma lavagem cerebral. A música do carnaval é essa: *Rebolation*. As rádios vão massificando e vira um sucesso do verão. Só dura aquele ano. Depois, ninguém fala mais nisso.

Pombo Correio é a primeira música feita no trio elétrico? Que história é essa?

Foi feita em 1952 por Dodô e Osmar, coloquei letra em 1975. Virou sucesso nacional. Foi uma música que veio da criação do trio elétrico. Foi prefixo do telejornal, virou propaganda institucional dos Correios e sucesso popular. Eu estava começando minha carreira solo. *Pombo Correio* deu o grande embalo para mim.

Como fomentar os trios elétricos? O que você acha do modelo de patrocínios e do uso de dinheiro público no carnaval?

Não gostaria que tivesse dinheiro público. Mas tem hora que não tem jeito. A coisa do patrocínio ficou desleal. Deveria haver uma política cultural que

“obrigasse” os patrocinadores a ter uma visão cultural e histórica do carnaval da Bahia. Não só a visão comercial.

Fale sobre os Novos Baianos. O que foi essa experiência? Foi antes de seu envolvimento com o trio de Dodô e Osmar, certo?

Novos Baianos começou na Bahia, no eco de um vazio, no momento em que foi todo mundo embora, exilado. A gente estava lá na Bahia, no show *Barra 69*, vendo Caetano Veloso e Gilberto Gil indo embora para Londres. A gente estava totalmente embalado pelo movimento tropicalista. De repente, aquele vazio. Novos Baianos entra exatamente nessa hora. Com a responsabilidade de não deixar cair a bandeira da liberdade da música.

O primeiro disco de vocês é psicodélico. Como foi esse começo musical?

É muito influenciado pelo tropicalismo. Por Tom Zé principalmente. Foi um cara que viu a gente nascer. Tom Zé que juntou a dupla Moraes Moreira e Luiz Galvão. A gente estava influenciado pela tropicália. Aos poucos criamos nosso estilo. Formamos na Bahia esse grupo e partimos para São Paulo e para o Rio de Janeiro. Mesmo dentro da história da ditadura, da repressão, a gente acreditou que daria certo. Éramos aqueles malucos cabeludos. A gente teve a sorte de não nos acharem comunistas. Não sabiam o que a gente era. Então, a gente foi existindo (*risos*). Fizemos o nosso primeiro contrato com gravadora e começamos a mostrar nosso trabalho. Chegou um ponto que a gente resolveu que a banda Novos Baianos não era só para tocar junto, era para viver junto. Para ser Novos Baianos precisava morar junto. Aí começa essa história que culmina com a chegada do João Gilberto na nossa vida.

Como foi isso?

Nós fizemos o primeiro disco, *É Ferro na Boneca* [1970, RGE], que teve um sucesso relativo. Morávamos em São Paulo e fomos para o Rio de Janeiro, que a gente achava a capital cultural do país, que tinha mais a ver com a gente. Lá, começamos a gravar o disco *Acabou Chorare* [1972, Som Livre]. Alugamos um apartamento em Botafogo. O Galvão – o letrista dos Novos Baianos – é de Juazeiro e conhecia João Gilberto desde antes da bossa nova. João voltou ao Brasil exatamente nos anos 70 e Galvão fez um contato, dizendo para ele que agora estava em um grupo de música que tocava e morava junto. João disse: “Sempre sonhei ter um grupo que todo mundo morasse junto. Sempre sonhei com isso. Nunca consegui”. E ele começou a viver esse sonho dele lá na nossa comunidade. O João chegava lá meia-noite com o violão, a gente já sabia

quando ele dava sinal. Há uma célebre história: quando tocou a campainha, o Dadi viu aquele cara de terno e disse: “É a polícia! É a polícia!”. Era o João chegando. A primeira vez que vi o João tocar tive vontade de desistir. Falei: “Vou parar! Não dá mesmo”. Era uma perfeição incrível. Passei 15 dias sem pegar no violão. Ele passava noites com a gente no apartamento, mostrando sambas e outras coisas. A primeira vez que toquei para o João foi exatamente a música *Dê um Rolê*. Ele gostou, mas disse: “Está legal, mas precisam olhar mais para dentro de vocês”. Estávamos influenciados pelo rock, ouvíamos muito Jimi Hendrix, Janis Joplin, todas aquelas bandas dos anos 70. Mas foi ali, com o João Gilberto, que a gente acordou para o samba. Quando ele nos mostrou *Brasil Pandeiro*, do Assis Valente – “*chegou a hora dessa gente bronzada mostrar o seu valor*” –, entendemos qual era a mensagem dele. Começamos a incorporar no nosso som o cavaquinho, o pandeiro, tudo isso, sem perder a pegada do rock. Era samba com energia de rock. Foi isso que fez os Novos Baianos chegar diferente. Fizemos o disco *Acabou Chorare*, foi um marco.

Foram dois anos de elaboração dessa linguagem?

Exatamente. A gente ficou criando e o João dando toques. Fomos transformando nosso som. Até que resultou no repertório do *Acabou Chorare*. O título do disco foi uma expressão dita por Bebel, filha de João. Eles moravam no México e ela caiu um dia; o João foi aflito e ela disse: “Não papai, acabô chorare”. Essas histórias foram transformadas em música. A gente estava duro de dinheiro, com a vida difícil, mas estava tudo certo. Era uma felicidade tocar. Tinha hora que o João via que o negócio estava sério e entregava um dinheiro para a mulher do Paulinho Boca de Cantor. Fazíamos aquele café da manhã maravilhoso. Às 8h da manhã ele ia embora, voltava no outro dia. Ele foi influenciando a gente, mostrando Ary Barroso, Herivelto Martins, Noel Rosa. E começamos essa mistura do nosso repertório. Rock and roll com o samba brasileiro. Em uma época que o Brasil estava triste, cinzento, a gente aparecia na maior alegria cantando músicas como: “Besta é tu, besta é tu”. Ninguém entendia muito isso. E o João dizia assim: “Olha como o Brasil é lindo”. Ninguém estava vendo aquele Brasil. Só ele. Começamos a incorporar esse Brasil.

Como era morar, produzir, compartilhar, tudo junto nessa comunidade?

Foi tão natural. Era uma coisa que ia acontecendo dentro daquele caos que a gente vivia. Inclusive com dificuldade no dia-a-dia. A gente não fechava a porta do quarto para compor. Era ali no meio de todo mundo, na alegria. Havia regras que a gente ia criando: “Para ser Novos Baianos tem que morar

aqui”. O Dadi, que morava no Rio de Janeiro, não podia ir para casa da mãe dele, tinha que morar lá, tinha que passar a maior parte do tempo lá, tocando e vivendo. A gente achava que isso ia influir na nossa música. E influenciou. Alguém perguntou um dia: “Vocês ensaiavam o quê?”. Para nós, a vida era o ensaio. Quando fomos gravar o *Acabou Chorare*, tudo já estava debaixo do dedo de tão ensaiado do dia-a-dia. Você ouve e percebe que o disco foi gravado em quatro canais. Depois de anos, foi considerado o melhor da música brasileira pela revista *Rolling Stone*. Na frente de *Chega de Saudade* [1959, Odeon], *Tropicália ou Panis et Circensis* [1968, Philips], todos.

Sem o João, vocês só teriam descoberto o Brasil com Dodô e Osmar?

Sem João, a gente não teria feito aquelas músicas que a gente fez nos Novos Baianos. Iríamos seguir naturalmente outros caminhos. Continuaríamos fazendo música boa, mas essa consciência de Brasil, essa brasilidade universal que os Novos Baianos teve, foi trazida por João. Foi um presente em nossas vidas. Aconteceu de maneira mágica, nos enriqueceu harmonicamente. Pepeu e eu ficávamos roubando acordes do João. Ele tocava de noite e no outro dia falávamos: “Ó, roubei esse acorde”. Isso foi enriquecendo a nossa música. Os puristas da música falavam: “Não, esses caras são malucos, mas olha bem, olha o que eles tão fazendo”. Era tudo afinado para caramba e não tinha afinador na época! A gente fazia a mistura de acústica e elétrico tudo afinado. Nossa gravação do *Acabou Chorare* é certinha. A música era levada a sério. Tinha loucura, tinha LSD, tinha tudo, mas na hora de tocar era sério.

E a ponte com a poesia? Havia o Antonio Risério, o José Carlos Capinam, o Waly Salomão. Como era a relação música e poesia?

Começou com Galvão e eu. Considero-o um dos grandes poetas da música brasileira. Ele chegava com as poesias todas tortas, eu tinha que ajeitar para virar música. Mas as poesias eram geniais, como *Mistério do Planeta*. Quando eu saí dos Novos Baianos, queria outros parceiros. Comecei a escrever minhas primeiras letras nessa solidão, mas aí começou a chegar Capinam, Fausto Nilo, Antonio Risério, Abel Silva, Jorge Mautner, Waly Salomão, Paulo Leminski. Tive os melhores parceiros. O Paulo Leminski saía de Curitiba e ficava hospedado na minha casa. Uma semana lá e a gente fazia cinco músicas. O cara não parava. Era uma loucura. Certa vez, a gente até tomou um ácido e ficou esperando a onda bater. E não acontecia nada. Uma hora ele levantou e disse: “Esse ácido é fajuto. Nem uma rima!”. Comecei a ter essa coisa dos parceiros, era uma alegria. E as músicas viraram sucesso. Além

de mim, Maria Bethânia, Gal Costa, Simone e Ney Matogrosso gravavam. Os maiores intérpretes da música brasileira gravaram minhas músicas e de meus parceiros. Era um sucesso atrás do outro. E dura até hoje essa relação com os parceiros. Tomei gosto por isso.

Para fechar a entrevista, Moreira, fale sobre futebol e música.

O casamento envolvente que celebraram sem risco, não é? Declamo um cordelzinho assim: “Aquela banda formava um time já respeitado por outros da região, e quase sempre ele estava pra lá de bem reforçado por craques de seleção. Nem Conceição, Afonsinho, além do jogo bonito, também corriam atrás a força de Jairzinho, a segurança de Brito, Galvão, Baixinho, Moraes, Gato, Negrita, Jorginho, vou dando a escalação, sendo assim, muito franco, ninguém ali meu irmão, queria ficar no banco”. Começamos a levar o futebol tão a sério como a própria música. Houve um tempo que com o pouco dinheiro que ganhávamos, a gente comprava chuteira em vez de comida. Tínhamos que estar bonitos. Chegava o Afonsinho para jogar, Jairzinho jogava no nosso time, entendeu? E a gente começou a jogar com os times da região. Os caras morriam, mas não queriam perder para os cabeludos. Era uma loucura. Muitas vezes a gente só jogava viajando de ácido. Fazia uma jogada e caía no chão dando risada. Os caras não entendiam nada. Chegamos em Recife para fazer o show, ganhamos do juvenil do Santa Cruz. Se ia ter show, tinha que ter jogo antes. Fizemos um disco chamado *Novos Baianos F.C.* [1973, *Continental*] no auge dessa história de música e futebol. Existia um campinho lá no sítio em Jacarepaguá, onde a gente morou. E a vida era essa.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/moraes-moreira/>

Philippe Arruda

Produtor executivo da Animaking

“O animador é o que vai dar vida ao personagem. Ele precisa entender de teatro, de interpretação, e precisa de uma paciência oriental.”

Entrevista realizada por Sergio Cohn no dia 28 de maio de 2010, em São Paulo.

Philippe Arruda

Animação no cinema é um gênero no qual o Brasil começa a dar passos sólidos. O pioneirismo da animação nacional em formato *stop motion*, que usa sequências de imagens estáticas a partir de modelos reais, cabe à produtora Animaking. O grupo tem sede em Florianópolis, onde ajuda a desenvolver um pólo de tecnologia, trabalha até 12 horas para fazer três segundos do primeiro longa metragem com animação *stop motion* da América Latina. Quem conta esse desafio é o fotógrafo Philippe Arruda.

Com formação em engenharia mecânica, em jornalismo e diversos prêmios de fotografia publicitária, Arruda também fez especialização na Escola Internacional de Cinema em San Antonio de Los Baños (Cuba). Ele é produtor-executivo do estúdio catarinense Animaking, que produz o longa *Minhocas* com padrão internacional. “Cada foto é um *frame* ou um quadro. São 24 por segundo. Um ‘hello!’ que dura dois segundos, trabalha em 48 quadros e leva mais ou menos um dia para ser feito.”

A previsão de lançamento de *Minhocas* é julho de 2011. Uma das maiores dificuldades do grupo foi formar mão-de-obra especializada em animação. Com pouco dinheiro, a Animaking desenvolveu rotinas e equipamentos que colocam a produção em um padrão competitivo. “Começa a se abrir um novo mercado.” O roteiro de *Minhocas* possui, segundo Arruda, uma “mensagem politicamente correta”, ligada ao meio ambiente. “Aliamos entretenimento com um pouquinho de informação.”

O que é a Animaking?

Animaking é uma produtora criada em São Paulo há mais de 10 anos e que há dois anos e meio se mudou para Florianópolis. Ela trabalha quase que exclusivamente com *stop motion*, mas também em 2D e 3D. *Stop motion*, vamos dizer, é a mais romântica das técnicas de animação [*feita quadro a quadro utilizando modelos reais*]. Hoje ela está sendo resgatada por ser um pouco diferenciada, porque possibilita trabalhar com a tecnologia de captação e também explorar a delicadeza da produção dos bonecos, do artesão que está produzindo e dos animadores que dão vida aos personagens. É a mistura da tecnologia com um pouco de humanização. Alta tecnologia e artesanato.

Como funciona o *stop motion*?

Trabalhamos com 24 *frames* por segundo [*quadros ou imagens que quando vistos em sequência produzem a impressão de movimento*]. É um padrão de captação de cinema. Para quem não conhece, basta imaginar uma boneca ou um ursinho, que está parado e que tem que falar “hello!”. Você faz uma primeira foto

com o personagem parado, depois o animador começa a articular a boca do boneco e bate mais uma foto; articula outra vez e bate outra foto; começa a mexer o olho para piscar, faz mais uma. Cada foto é um *frame* ou um quadro. São 24 por segundo. Um “hello!” que dura dois segundos trabalha em 48 quadros e leva mais ou menos um dia para ser feito.

É uma produção de custo maior em relação à digital?

É difícil dizer isso. Com *stop motion*, conseguimos a mesma qualidade que os Estados Unidos e a Europa conseguem. Nosso padrão final é o mesmo do Aardman Animations, um dos maiores estúdios estrangeiros. Já a animação em 3D, fora do Brasil, está em um nível absurdo que ainda não conseguimos chegar, portanto não temos como competir. Ainda não dá para fazer um filme em 3D aqui, comparado ao que está sendo feito fora. Por isso, e por ser o início da Animaking, nossa opção foi pelo *stop motion*.

Essa escolha acarreta diferenças para o tempo de produção e de custo?

Tempo de produção é parecido. A execução completa de um projeto demora quatro ou cinco anos. Um ano para preparação de roteiro e mais três para captação de imagens e gravação. Temos como meta agora finalizar um filme cuja produção total vai contabilizar três anos para captação e três anos para filmagem. A finalização é quase simultânea às filmagens. Estamos prevendo lançar o filme em julho de 2011. Esse é mais ou menos o prazo para fazer um filme em 3D, de acordo com o que acompanhamos das produções americanas. Em relação ao custo, estamos fazendo com um padrão brasileiro, porque é um grupo que abraçou a ideia, que está envolvido de corpo e alma na viabilização do projeto. É o primeiro longa metragem em *stop motion* da América Latina. Estamos gravando o filme em inglês com parceria de finalização no Canadá. O lançamento foi fechado com a Fox para América Latina e Canadá. Estamos negociando para lançar também nos Estados Unidos. É um projeto feito com padrão internacional, mas aqui no Brasil. Nossa verba nesse filme é de US\$ 5 milhões. É um projeto de quatro ou cinco anos. Isso significa em média US\$ 1 milhão por ano. Isto não é nada. Na Inglaterra ou na Espanha, um filme desse custa entre US\$ 40 e 60 milhões; nos Estados Unidos, pelo menos de US\$ 80 milhões. Logo, estamos fazendo muito pouco em relação ao padrão internacional.

No caso da animação, em vista do tempo de produção, como fazer para garantir continuidade e visibilidade?

O sonho do Arthur Medeiros Nunes e do Paolo Conti, os diretores do filme,

sempre foi fazer um longa metragem. Mas para fazer um longa metragem, eles teriam que ter um curta. Então começaram o projeto do filme há oito ou dez anos, quando fizeram o primeiro curta, o *Minhocas*, de 15 minutos. O projeto foi premiado no Brasil, no Japão e nos deu visibilidade. Depois, foi feito o projeto do *Minhocas* para um longa. Agora estamos desenvolvendo o roteiro do *Minhocas 2*. O mais difícil foi começar o filme, porque montamos uma equipe de produção que não existia. Hoje temos um animador americano, um inglês e um colombiano trabalhando conosco. Já passaram por lá um argentino e um brasileiro que agora mora na Alemanha. Essa é uma mão-de-obra especializada que não existia, nós é que formamos. A parte cenotécnica foi toda desenvolvida na produtora. Um equipamento especializado com o *motion control*, que nos Estados Unidos custa de US\$ 500 mil a US\$ 1 milhão para comprar, foi desenvolvido por nós em parceria com uma universidade de Santa Catarina. Enfim, foi montada toda a estrutura de equipamentos. A máquina está funcionando. Queremos já começar a fazer o *Minhocas 2* para dar continuidade. E para evitar de criar um público e depois perdê-lo.

As produções nacionais de desenho animado também chamam a atenção de vocês?

Sim. O Brasil está começando a ter credibilidade, a apresentar um bom produto, o que não tínhamos há 10 anos. Hoje, usamos o mesmo equipamento e tecnologia dos estrangeiros. Outro fator foi o amadurecimento do cinema. Paramos de copiar e começamos a fazer aquilo que a gente entende, que é falar sobre a nossa natureza. Assim você começa a ter uma identidade, que é interessante para quem assiste lá fora. Estamos vivendo um grande momento aliado ao acesso à tecnologia.

Vocês fazem parcerias com outras produtoras?

Estamos em parceria com uma produtora que trabalha conosco com a intenção de vender a Animaking para os Estados Unidos. É uma co-participação em produção, como já acontece aqui com 3D e com outros tipos de filme. Já existe no mundo uma espécie de terceirização das etapas de produção. Isso tem a ver com o porquê da Animaking ter ido para Florianópolis. Lá existe o Sapiens Parque, uma parceria do governo do estado com a iniciativa privada, uma área de 3 milhões de metros quadrados no norte da ilha, onde está sendo desenvolvido um centro de tecnologia. Várias empresas – principalmente de games, mas também das áreas de saúde, biotecnologia ou de prospecção de petróleo – estão desenvolvendo um centro de pesquisa. Juntamente está sen-

do montado um pólo de cinema. Paralelamente ao *Minhocas* que estamos desenvolvendo, há um grande projeto de comércio de games, de produtos para internet e de merchandising, que sairá junto com o lançamento do filme. Temos empresas desenvolvendo isso em parceria conosco. Queremos colocar nos cinemas – o que seria inédito no Brasil – mesas de games nas saídas das salas. É uma maneira de colocar o público para interagir com o filme. Existe todo um mercado que antigamente não havia. Antes se fazia o filme, lançava-o no cinema e pronto. Hoje existe uma rede de produtos, principalmente se o filme tem a família inteira como público. O grande consumidor de cinema infantil não é necessariamente infantil, envolve a família. Essas histórias sempre têm um cunho interessante. *Minhocas* possui uma mensagem politicamente correta. Se uma criança de seis anos não perceber, a de 12 já começa a prestar a atenção. O que aconteceu ali é a destruição da natureza. Há uma amarração no roteiro que dá aquela mensagem politicamente correta. É o mínimo que podemos fazer: aliar entretenimento com um pouquinho de informação.

A China está importando muitos profissionais de excelência em desenho animado.

Como evitar formar mão-de-obra para enviar para fora, como acontece com o nosso futebol? Como estimular um mercado no Brasil?

Acho que estamos caminhando para isso. Há 20 anos, quando fiz comunicação e jornalismo, não havia faculdade de cinema fora do eixo Rio-São Paulo. Hoje há duas em Florianópolis. De comunicação são cinco ou seis. E em uma cidade de 400 mil habitantes, que é o tamanho do bairro de Pinheiros em São Paulo. Sem contar o pólo de informática, desenvolvido há 20 anos e que é pioneiro. É uma característica parecida com a da Califórnia no centro do Vale do Silício, com o desenvolvimento de tecnologia. Atualmente, em nosso estúdio, cada animador possui uma produtora de set, auxiliando a produção. São dez e todas formadas em cinema. Começa a se abrir um novo mercado. Esse foi um dos motivos da Animatec ter ido para Florianópolis, poder produzir sem a influência de uma grande cidade. A distância, a comunicação e a informação não são mais barreiras. Não importa onde você esteja, desde que tenha uma estrutura mínima necessária em volta para desenvolver seus projetos. A China é diferente, porque não tem como formar essa cultura muito rapidamente. Eles podem copiar a máquina para fazer o filme, mas a formação e a informação são mais demoradas.

Você citou que a equipe “abraçou o projeto”. Isso sugere algo de voluntário no trabalho. Como profissionalizar projetos para que haja criação de carreiras?

Todos que trabalham conosco recebem um salário de mercado, mas perce-

bem que o projeto é único, uma grande oportunidade. É uma equipe de 40 a 50 pessoas vivendo dignamente do cinema. Logicamente poderia ser bem melhor, com todos ganhando mais dinheiro, mas esse é um momento do projeto ser abraçado. O primeiro filme tem um peso maior, desbravador, e já foi um diferencial conseguir, no Brasil, a verba que conseguimos.

Como foi desbravar um projeto de um longa em *stop motion*?

Caí de paraquedas porque não havia fotógrafo para fazer o filme. Os dois diretores chegaram ao meu nome e nos reunimos para conversar. Eles não sabiam valores, não sabiam nada, então saí da reunião dizendo: “Não sei quanto vou ganhar ou como vamos desenvolver isso, mas eu estou no projeto”. No começo, penamos porque, tecnicamente falando, a gente não tinha conhecimento sobre a captação. Mas o maior problema do *stop motion* é que não pode haver nenhuma variação de luz. Produzir um segundo de filme demora de três a quatro horas, e a luz da captação deve ser a mesma do início ao fim. É uma luz contínua, sem interferência, com a corrente elétrica variando perfeitamente. Começamos a trabalhar com vários equipamentos e não deu certo. Agora temos um estúdio com dez sets de gravação, que são miniestúdios com animadores diferentes e com a corrente estabilizada. Usamos a corrente elétrica e um jogo de baterias. Esse é um equipamento caro que mandamos fazer especialmente para nossas produções. Todas as lentes foram customizadas porque, diferentemente do que acontece no cinema, o diafragma funciona no manual. Apanhamos muito tecnicamente. Quando compramos o equipamento da Nikon, nosso fornecedor sugeriu que fôssemos fazer um *workshop* na Argentina. Fui para Buenos Aires com os dois diretores, ficamos três dias por lá e descobrimos que eles estavam na pré-história se comparados com o que estávamos fazendo. Os argentinos ainda trabalhavam de maneira amadora, como se faz um comercial, precisavam regular cada coisa, cada canal. Eles não tinham um *motion control* desenvolvido. Por outro lado, nós estávamos com uma outra ideia. Estamos competindo com as grandes companhias do mundo. Nos desenvolvemos e chegamos lá. Mas existem dificuldades. Metade do filme é animado em fundo cromaqui [*efeito audiovisual que consiste na sobreposição de imagens a partir da anulação de uma cor padrão*] e a outra metade em cenários reais. Como alguns cenários são muito grandes, construímos em escala reduzida, fazemos a filmagem e depois inserimos o personagem. Para isso, é preciso ter uma quantidade de luz adequada. Estamos conseguindo um padrão bom. É um conhecimento que, há dois anos, ninguém imaginaria que pudéssemos dominar. Toda a estrutura, o conhecimento, a formação da

mão-de-obra, o entendimento do processo, tudo já flui naturalmente. Agora, é muito mais fácil continuar.

Em relação ao roteiro, como se dá a criação de uma narrativa de desenho animado com dicção brasileira?

A versão original do *Minhocas* é em inglês, com dublagem em português, porque nossa ideia é o mercado internacional. O roteiro básico foi desenvolvido pelo Arthur e pelo Paolo, e em seguida passou por um roteirista do Canadá, que deu um tratamento mais genérico à história, para que as pessoas de outros lugares também entendam e se identifiquem com aquilo. Voltou para cá, foi reformulado, e depois voltou para o Canadá. Ficaram um ano e meio nesse processo. E um roteirista brasileiro que trabalha na Disney foi contratado para finalizar o roteiro e dar uma cara mais universal.

Os dubladores são o charme da animação americana, um trabalho geralmente feito por atores conhecidos. Como vocês conseguiram fazer isso?

A primeira coisa que se faz no *stop motion* é gravação das vozes e do filme, porque o animador trabalha o boneco em cima do som. Se o cara fala “hello” baixinho, o bonequinho pode fazer um “hello” triste. Nossas dublagens foram gravadas em um estúdio no Rio de Janeiro com crianças e atores americanos, mais brasileiros que possuem domínio total do inglês. Em uma segunda etapa, se conseguirmos mais verba, pretendemos colocar vozes famosas e atores conhecidos.

Realmente faz diferença ter nomes conhecidos no filme?

Faz. No Brasil, dubladores são divulgados porque eles levam público, as pessoas se identificam com os nomes conhecidos. As animações americanas também sempre são com os grandes atores e atrizes. É um diferencial.

Por que vocês escolheram como estratégia apostar em parcerias estrangeiras?

Essencialmente por causa do mercado. A decisão foi fazer um filme que tenha rentabilidade e possa ser visto. Temos condições de fazer tão bem feito quanto ingleses ou americanos, e, acreditando nisso, buscamos um mercado financeiro para viabilizar o filme. A produção não é barata – e, no segundo filme, devemos ter quatro ou cinco vezes o valor de produção. Para conseguir isso, só se houver uma parceria com o mercado internacional. Só no Brasil não viabilizaríamos o projeto de jeito nenhum.

A Animaking fez algum estudo para avaliar qual é a rentabilidade de uma animação de sucesso médio no Brasil?

Sim. Temos parceria com a Fox, que vai fazer a distribuição no Brasil e na América Latina, então existe uma estratégia para o lançamento do filme: quando deve ficar pronto, divulgação de *teaser* na internet, veiculação de trailer. Vamos comprar espaço nos grandes filmes de férias aqui, por isso há um esquema meio programado. A Fox tem esses números.

É possível conseguir uma parte do recurso a partir dessa previsão?

Não, a gente conta com a bilheteria, com o dinheiro que vai entrar com um número de três ou quatro milhões de espectadores. A Animaking detém 50% do filme, o que dá uma certa tranquilidade para a produção. Hoje é muito difícil isso acontecer no mercado internacional. Normalmente o filme é dividido em vários lotes e produtores acabam dominando. É como uma bolsa de valores. Há cinco anos estamos produzindo o *Minhocas*, que é a nossa bolsa de valores. Serve como um investimento para podermos fazer *Minhocas 2*, então conseguiremos uma estabilidade para continuar no projeto de trabalhar em animação. Sou novo, tenho dois anos no projeto e acho muito contagiante.

É possível competir com desenho animado na televisão?

Nem precisamos competir com desenho animado. Temos um animador americano trabalhando conosco, que nos Estados Unidos produz minisséries de *stop motion* para televisão. Lá existe essa cultura que ainda não chegou aqui. Companhias como HBO ou Fox financiam projetos pequenos de dois ou quatro minutos por mês, ou por semana, dependendo do seriado. Esse é um mercado que está por ser aberto aqui no Brasil. As televisões verão que é um bom produto, com diferencial de textura, de apelo, algo que a criança fica completamente envolvida e apaixonada pelo bonequinho. Ela não sabe se é de verdade ou de mentira, esse é o charme.

O que é necessário para ser um animador?

O animador é o que vai dar vida ao personagem, então ele precisa entender um pouquinho de teatro, de interpretação, ele precisa de uma paciência oriental. A maior dificuldade que nós passamos aqui para montar a equipe que trabalha no filme é justamente por não ter animadores com experiência. A gente desenvolveu técnicas de produção dos personagens, dos bonecos, o produto que é usado, a articulação dele, as trocas de boca para fazer os fonemas. Foi tudo desenvolvido na Animaking, tudo produzido e finalizado lá. Eu estive nos Estados Unidos

vendo os bonequinhos do Tim Burton e eles fazem articulação com titanium, um metal mais caro que ouro. A gente não tem esses milhões para fazer. Aí entra o jeitinho brasileiro. Descobrimos uns fios de alumínio, adaptamos e fizemos.

Durante a pesquisa de vocês, quais os filmes que viraram referência nesse processo?

Houve mais influências para Artur e Paolo, que escreveram o roteiro e estão dirigindo os filmes. Na fotografia, nos baseamos muito em *A Noiva Cadáver* [2005, dirigido por Tim Burton], pelo diferencial de contraste. Estamos sofrendo mais com a captação, porque o nosso filme tem uma densidade de cores muito grande. Nossos cenários são muito dramáticos, a nossa história toda acontece debaixo da terra, logo as luzes são muito marcadas, sombreadas, o que plasticamente é muito bonito mas difícil de trabalhar. Hoje existem no mundo cerca de 100 filmes de animação de longa-metragem. Estudamos e usamos os principais como referência.

Os produtos derivados de um filme de animação – brinquedos, videogames – nos quais vocês estão pensando são formas também de recuperar recurso?

A venda de pipoca representa 50% do faturamento do cinema nos Estados Unidos. Sabe qual é a maior fábrica de brinquedos do mundo hoje? McDonalds. Eles fazem aquela promoção casada com brinquedos e possuem fábrica nos Estados Unidos e na China. Já temos contato com uma grande cadeia americana para desenvolvimento desses bonecos. Estamos em fase de negociação. Se você consegue fechar uma parceria com uma rede de fast food dessas, o filme é sucesso, porque eles têm o poder de vender o bonequinho do filme casado com o produto deles. Você faz uma promoção junto às lojas, que estão no mundo inteiro. E faz também uma parceria com uma empresa que fabrique os bonecos, para licenciamento desses produtos. Hoje, a venda de games dos filmes na internet é maior que a bilheteria. O filme é o carro-chefe, mas você precisa seguir esse mercado paralelo de negócios. Para nós, isso tudo é muito novo.

Qual rede brasileira poderia entrar nesse tipo de parceria?

Habib's, por exemplo. Existem várias maneiras de fazer essa promoção. Nosso cinema está mais profissional, então você tem condições de fazer uma proposta de negócio. Por exemplo: “Nós estamos fazendo um filme que terá em média dois milhões de espectadores e faturamento de tanto. E vocês podem vender tantos milhões de bonequinhos aqui. Se colocarem R\$ 5 milhões no nosso projeto, receberão R\$ 10 milhões”. O cinema americano é uma potência hoje porque antes de ser um bom contador de história é um bom *business*.

Vocês esperam obter recursos com venda de DVD no Brasil?

DVD é uma grande incógnita hoje, porque o mercado pirata domina e não temos uma estratégia para combatê-lo. Provavelmente não será uma fonte de renda, de retorno.

E parceria com a televisão? Temos uma produção brasileira que até hoje não conseguiu penetrar na TV aberta.

A Globo Filmes é nossa parceira no projeto, que após o lançamento e os prazos normais de cinema, estará na televisão, além de contarmos com a distribuição da Globo. Isso é um diferencial para quem está participando do projeto. Temos ainda C&A, Aracruz e Goodyear, empresas apoiadoras que não são de audiovisual. Uma parte vem pela Lei Rouanet e outra por investimentos diretos de empresas que apostam no projeto, acreditando que isso será revertido em um percentual de faturamento.

Qual a cena de um desenho animado que você gostaria de ter feito?

Várias. Voltando ao filme *A Noiva Cadáver*, existe uma cena de dança dos cadáveres que deve dar uns três minutos. É maravilhosa. Tentei decupá-la várias vezes, não sei como foi feita. Se foi gravada em partes ou não. No nosso filme também temos 10 ou 12 personagens interagindo e estamos fazendo com dois ou três juntos e dois ou três separados.

Você está ansioso para assistir ao filme no cinema?

Vai ser o maior desespero. A gente perde a noção. Muitas vezes não sabe se vai ficar bom ou não. O que temos de fiel da balança são algumas pessoas que vêm de fora do Brasil e têm experiência em animação. Eles olham e perguntam se aquilo foi feito no Brasil. A gente respira aliviado: “Estamos no caminho”. Parece brincadeira, mas um animador bom faz de dois a três segundos por dia ao longo de oito a 12 horas de trabalho. Cada animador é um artista, então há dois grandes filtros no filme: o próprio animador e o diretor. Este último às vezes olha e diz: “Não está legal. Tem que refazer”. Quando comecei o trabalho, eu pensei que era um “bando de loucos”. Mas não há outro jeito. Se fizer rápido, fica ruim. Animação precisa de tempo, tem que ser devagar.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/philippe-arruda/>

Rui do Carmo

Poeta, fundador do Movimento Literário Extremo Norte

“A leitura é essencial para ingressar no mercado de trabalho, exercer cidadania, conhecer a ti, teu próximo, as diferenças.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn
no dia 15 de abril de 2010, em São Paulo.

Rui do Carmo

O Movimento Literário Extremo Norte é antes de tudo uma afirmação da cultura fora do eixo hegemônico do Sul e Sudeste. Não tem financiamento fixo de governos e conta com a mobilização de escritores, poetas e amantes da literatura. Rui do Carmo é um desses agitadores. Nasceu em 1958 em Belém (PA) e é autor de quatro livros, entre eles *Versos Pretos*, *Versos Pobres* e *O Anjo Marajoara*. “Eu digo que sou possuído por essa floresta, por essa baía e depois transbordo tudo que ela joga em mim.”

O grupo de Rui do Carmo começou com saraus semanais em Belém, depois realizou encontros com escritores de vários estados dentro da Feira Pan-Amazônica do Livro. Hoje é um instituto organizado em rede na região. A expressão Extremo Norte foi retirada de uma citação do escritor paraense Dalcídio Jurandir, símbolo do movimento. Dalcídio e Rui Barata, outro poeta paraense, formam as inspirações literárias do século 20 para o grupo de Rui do Carmo.

O Pará, onde o escritor vive, possui o melhor índice de bibliotecas da Amazônia, mas Carmo critica. “Essa é uma realidade que precisa ser dita, não adianta a estatística. Vai olhar a condição da biblioteca, ver se é digna de estar lá.” Com uma educação pouco voltada à cultura, Carmo enxerga apenas um jeito de ser produtor cultural no estado: “Tem que chegar e arregaçar as mangas”, diz. “Às vezes, eu digo que tenho a alma verde e o sangue de rio corre nas minhas veias.”

Como foi sua trajetória de poeta a agitador cultural?

Comecei a trabalhar com produção cultural há pouco tempo. Desde 2002, produzo alguns eventos, pois sou escritor e na minha cidade faltam produtores culturais. Foi essa ausência que me forçou virar um, a fazer minha própria obra e levar a poesia – que eu tanto gosto – para o teatro, para as praças e para todos os lugares que eu posso. Com isso, notei que há um grande déficit na nossa história, que é o letramento do nosso estado, o índice é muito baixo. Não adianta só produzir um livro, você também tem que produzir um público leitor, senão nada acontece. E foi a partir dessa ideia que eu comecei na área de produção cultural. Quanto à história do escritor, vem desde cedo. Desde os meus 14, 15 anos, venho escrevendo, só que ficava tudo dentro da gaveta. Aquela poesia de gaveta que a gente vai guardando, guardando, guardando... Foi quando cometi um crime contra essa minha primeira fase de escritor. Eu já estava casado há um tempo, desiludido com a ideia de publicar o que eu escrevi e queimei tudo. Depois, eu voltei a escrever e tem um episódio interessante sobre isso. Eu também sou administrador de empresas e nesse período eu prestava consultoria dentro das faculdades, dando palestras, ainda na

época do disquete. Um dia a Faculdade de Estudos Avançados do Pará (Feapa) me chamou para dar uma palestra sobre atendimento ao cliente. Eu mandei o disquete para a apresentação e esse disquete não abriu. Aí a professora me telefonou e disse: “Rui, pelo amor de Deus, me mande outro disquete, porque eu tenho que apresentar a sua palestra para o diretor, senão não passa”, e eu disse: “Mas agora eu estou trabalhando, não tenho como” e ela disse: “Dá um jeito”, aí falei: “Eu só tenho disquete sujo aqui, serve?” e ela disse: “Servem!”. Aí eu gravei a palestra e pedi para um colega entregar. Ela, como toda mulher, curiosa, abriu além das palestras as outras pastas que estavam no disquete e viu: “Isso é do Rui, o Rui é poeta!” Pela primeira vez me chamaram de poeta (*risos*). “O Rui é poeta, vamos já colocar ele no nosso evento de poesia, o sarau que vai ter lá no Colégio Santa Catarina!” e eu entrei nessa. A partir daí, bateu a vontade de ver as minhas obras publicadas. Eu fui para dentro de uma faculdade e de imediato declamei poesia. Foi assim que começou.

Sua poesia mudou depois que você começou a fazer eventos?

Ah, sim, com certeza. Para mim, a poesia é um estágio de evolução. Se você pega o meu primeiro livro, *O Canto do Curumim*, está lá uma pessoa muito doce, muito amável, ainda com muita relação com a baía – a minha infância foi tomando banho ali na Baía do Guajará – e com a floresta amazônica. Minha esposa é marajoara e eu estava constantemente em Maná, Ilha de Marajó, Ponta de Pedra. Desse envolvimento com a floresta saiu *O Canto do Curumim*. Saiu um outro livro, *O Anjo Marajoara*, no qual se pode ver que estou muito ligado à floresta, ao curupira, à mãe d’água, ao boto e a toda essa literatura que envolve tanta magia. Digo que sou possuído por essa floresta, por essa baía e depois transbordo tudo que ela joga em mim. Na hora de produzir, você se envolve mais. Sente os problemas da floresta, conhece o ribeirão, conhece suas dificuldades, vai lá ver o que acontece. E tem muita coisa triste acontecendo. Quando você passa ali no fundo de Jararaca, vê o tráfico de mulheres que pedem comida nas embarcações. O tráfico humano está passando por ali. Estão levando aquelas moças, as “ribeiríndias”, para fora do Brasil. É um negócio muito triste. E isso ocorre bem perto da gente. Todo esse choque que acontece quando começamos a lidar com o sofrimento humano vai para a poesia. Aí surge o livro *Versos Pobres, Versos Pretos*, que é o meu clamor social.

O que é o Movimento Literário do Extremo Norte?

É a junção de vários colegas. O movimento surgiu empiricamente. ‘Eramos um grupo de amantes da poesia, nos juntávamos em casa e declamávamos po-

esias nossas e de autores nacionais. E esse grupo resolveu ir às ruas. Começou na Praça do Cruzeiro, em Belém, onde subíamos nos bancos para declamar poesias, e de repente o público estava ali nos rodeando para escutar. Montamos uma tenda e começamos a levar essa tenda para as praças. Essa tenda literária começou a ganhar força e deu a esse grupo a união necessária para formar o movimento. Recebemos um convite de um grupo cultural que existia em Belém, chamado Xibé com Arte, para apresentar a poesia que fazíamos na rua, dentro daquele espaço cultural. E reunimos o grupo de escritores. Nessa época, algumas pessoas que estavam conosco já eram renomadas em Belém, como a Heliana Barriga e o Juraci Siqueira. E tinha a outra turma que acreditava que esse projeto só daria certo dentro do Xibé com Arte se tivéssemos o apoio total da imprensa. Eu não acreditava nisso, achava que podia ser feito sem a imprensa. Vimos uma matéria na revista *EntreLivros* que dizia que em São Paulo existia uma casa noturna que promovia saraus toda semana. Aí ficamos com aquele encantamento. Então, o Movimento Norte começou a ir, pelo menos uma vez por semana, no sarau do Xibé com Arte e na primeira apresentação tivemos a imprensa, falada e escrita, que foi lá e apoiou. Só que a imprensa tem outros interesses e não foi mais ao sarau. Aí alguns colegas não participaram mais. No primeiro dia foi lindo: teve exposição de quadros, fantoches, artes cênicas, poesia. Mas depois a turma foi se afastando, querendo a publicidade que nós não tínhamos. Com essas desistências, ficamos só eu e a companheira Izarina Tavares. Alguns dias ficava somente eu e Izarina no Xibé, e dizíamos: “Não, nós não vamos desistir, eles nos abriram um espaço”. Aí, outras pessoas começaram a acreditar no projeto, e começaram a se juntar a nós. Depois de uma batalha de seis meses, nós vimos o Xibé cheio. Foi emocionante quando eu vi aquele espaço lotado de pessoas que queriam escutar poesia, me afastei e comecei a chorar. Aí a Izarina foi lá e disse: “O que foi, negão?” e eu disse: “Não dá para aguentar, depois de toda essa luta...”. E era um negócio tão interessante, tão gostoso, que às vezes quando a declamação atrasava, tinham uns vizinhos que gritavam: “Ué, hoje não vai ter poesia?” (*risos*). Aí começamos a ganhar os espaços do estado, os teatros: o Margarida Schivasappa, o Waldemar Henrique, a Estação Gasômetro. A partir daí, nosso trabalho começou a ser reconhecido e as portas começaram a se abrir. Até que nós chegamos com o MLEN ao 1º Extremo Norte – Encontro de Escritores da Amazônia.

Os escritores que se uniram têm uma linguagem comum ou eles apenas dividem o espaço?

É o espaço que se divide. Porque nós resolvemos – para não fechar nin-

guém – não escolher uma escola literária. Não tem essa coisa do: “Ah não, eu sou do concretismo, eu sou do romantismo...” Não. Está aberto para todos. E o movimento é isso. Não é só de escritores é de amantes da poesia. Nós temos o doutor João Carlos, por exemplo, que é médico. Ele vai para lá porque gosta de poesia, ele pega seus autores preferidos e vai declamar. O Omar Abraão é engenheiro e também vai lá para declamar poesia. E gosta muito da poesia regional, de vez em quando está declamando Bruno Menezes, Paes Loureiro. E assim vamos levando.

Fora o Pará, existe uma identidade entre os escritores da região Norte?

Existe. Quando fizemos o 1º Extremo Norte, nós conseguimos a participação de pessoas do Amapá – que foram em grande número. É tanto que fui lançar o meu livro *Versos Pretos, Versos Pobres* em Macapá e montamos lá um grupo que representa o movimento: Ricardo Pontes, José Pastana, Leão Zagury, Paulo Tarso. O pessoal de Macapá comprou a bandeira do Extremo Norte e faz a poesia acontecer lá, tanto quanto nós fazemos em Belém. A Carla Nobre, que é uma poetisa maravilhosa de Macapá, agita a cidade. E pelo lado de Roraima, o Eliaquim Rufino. Em Manaus, apareceu um presente da Secretaria de Cultura, o Thiago de Mello.

O que é o Extremo Norte?

A expressão Extremo Norte surgiu em homenagem a Dalcídio Jurandir. Os três primeiros romances de Dalcídio Jurandir, *Marajó*, *Chove nos campos de cachoeira* e *Três casas e um rio*, deram origem ao Extremo Norte. A obra dele merecia ser divulgada, porque ele é um dos maiores romancistas do Brasil. Essa é a verdade. É uma coisa maravilhosa. O meu primeiro romance *Lurdinha* tem muitas influências do Dalcídio.

E virou um instituto, o Extremo Norte?

Já estávamos atuando na área de produção e chegávamos às secretarias de cultura, à Fundação Cultural do Pará e à Fundação Cultural Munic de Belém (Fumbel) em busca de patrocínio, mas eles não podiam nos apoiar porque éramos um movimento e não tínhamos CNPJ. Essa era a desculpa, na época. Aí percebemos que tinha chegado a hora de deixarmos de ser um movimento para passarmos a ser um instituto. Aí foi outra luta, porque todos os nossos projetos, o Poeta Enluarado, o Poesia na Praça, o De Casa em Casa eram bancados por nós. Cada um dava um pouco para alugar um barco, para pagar o ônibus, o combustível e assim conseguíamos pagar as

despesas. Foi sempre assim. Depois de muita luta, de muitos eventos, conseguimos arrecadar o dinheiro necessário para transformar o movimento em instituto. E fizemos, em 2009, o 3º Extremo Norte, já como Instituto Cultural Extremo Norte, só que o apoio financeiro não veio e a desculpa foi a crise. Não veio apoio de nenhum lugar. Houve cortes imensos na cultura, a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves quase faliu porque tiraram todo o dinheiro dos projetos que ela patrocinava com a desculpa da crise econômica. E há pouco tempo decidimos que vamos continuar sem olhar para o governo. Se ele quiser apoiar vai ser bem-vindo. Caso contrário, não impede que a nossa canoa siga avante.

Uma pesquisa do Ministério da Cultura, de 2009, revelou que apenas 6% das cidades da região Norte possuem livrarias. Como isso se reflete na produção literária da região?

Gravemente. Porque a exclusão social aumenta a exclusão cultural. Quando uma sociedade lê pouco, ela enfrenta inúmeras barreiras por causa disso. Isso influencia porque quando você tenta publicar um livro por meio de uma lei e é aprovado, em seguida você tem que procurar uma empresa para patrocinar o livro. Aí acontece uma coisa que eu acho horrível, você cai na questão da renúncia fiscal. A empresa pode patrocinar o seu livro, mas ela também pode patrocinar uma peça de teatro ou algo semelhante. E aí você vai concorrer com muitos projetos, principalmente na área de esportes e de shows. O empresário logo pergunta: “No lançamento do seu livro irão quantas pessoas?” Aí você responde: “Bem, no máximo, umas 300.” E ele: “Tá. E você precisa de quanto?” E você diz: “Para produzir meu livro, para mil exemplares, uma média de R\$ 8.500.” Aí vem outro cidadão e diz “Vou promover um passeio ciclístico em prol disso aqui, daquilo ali...” E o empresário pergunta mais uma vez: “Quantas pessoas vão?” “Ah, umas duas mil pessoas.” Aí, já foi o seu dinheiro! Você está fora. Só se consegue patrocínio para coisas que sejam do interesse deles, ou quando conseguir um apadrinhamento. Eu só tive dois livros publicados e pela empresa em que eu trabalho. Aprovei na lei e procurei a diretora da fundação e ela patrocinou dois livros meus. Para publicar os outros, eu tive que correr atrás. Principalmente, *Versos pobres, versos pretos*, que trata de temas sociais e do qual eu não abria mão de uma vírgula do que estava escrito ali. A lei diz 0,02% do orçamento do Estado deve ser destinado à cultura. O que daria uma quantia em torno de R\$ 600 mil. Mas aí tem uma pilha de mil projetos concorrentes. Desses mil,

só 300 são aprovados. E só 40% desses projetos que foram aprovados chegam ao público. O restante do dinheiro volta confortavelmente ao cofre do Estado. Minha função não é a de fiscal, de ficar pedindo de porta em porta. Eu passei por um crivo de três pessoas, que olharam o meu projeto e deram notas. Se são pessoas consideradas idôneas, pessoas de notável saber dentro daquela área, então por que o Estado não libera o dinheiro, já que ele aprovou? E deixa o fiscal ir atrás da arrecadação.

Como se pensar um projeto cultural que estimule a chegar no leitor, a estimule a leitura, a se ler poesia?

Tem que envolver toda a sociedade, desde órgãos governamentais até você e sua família. A leitura é hoje um bem essencial para a entrada no mercado de trabalho, para o exercício da cidadania, para conhecer a si mesmo e ao seu próximo. Só sairemos desse estágio quando nossas escolas estiverem preparadas para trazer o aluno não com a leitura obrigatória, mas com a leitura como um deleite. Não sei como é aqui em São Paulo, mas lá são pouquíssimas as bibliotecas que dão ao aluno dignidade e o fazem se sentir bem. Você encontra livros ultrapassados, rasgados, um ambiente completamente sujo, um calor estúpido. Como é que as pessoas podem ficar numa quentura daquela? Tem que ter uma mudança que envolva todo esse cenário. Dentro da escola, no governo, em casa, incentivando seu filho a ler e trazendo literatura. É assim que se forma.

E deixar de pensar que o escritor é um ser de outro planeta. Vou contar uma coisa que aconteceu numa escola lá em Icoaraci. Eu estava dando uma palestra e na sala tinha uma gurizada de cinco, seis anos. E eu comecei a falar, fiz umas brincadeiras com elas, e, de repente, uma me pergunta: “Tio, o senhor está vivo?” Eu disse: “O quê?” E ela: “É, o senhor está vivo?” Aí falei: “Claro que estou, você não está vendo? Por que está perguntando se eu estou vivo?” E ela respondeu: “Porque toda vez que a mamãe vai me contar uma história e eu pergunto quem é o escritor, ela diz que o escritor já morreu” (*risos*). Aí você vê como está a coisa...

E o Pará ainda tem a maior concentração de bibliotecas da região Norte...

Sim, tem a maior concentração de bibliotecas do norte, agora em que condições? Tem algumas até razoáveis, mas nenhuma em estado excelente, a maioria está em péssimas condições. Essa é uma realidade que precisa ser dita, não adianta a estatística. Vai olhar a condição da biblioteca, ver se é digna de estar lá. Em que condições estão essas bibliotecas? Essa é a pergunta.

Como é, no dia-a-dia, fazer produção cultural no Pará?

É amor. Nada mais. É amar aquilo que você faz. Para fazer produção cultural você tem que amar e acreditar que pode contribuir com a sociedade, com o bem-estar do seu povo. É o tipo da coisa que você vai fazer e que não vai te dar um retorno financeiro, mas que te faz bem. Para fazer produção cultural no Pará, você tem que gostar, tem que chegar e arregaçar as mangas. Temos um projeto que considero lindo, o Canoa de Sonhos. Verificamos que em volta de Belém há um grande número de ilhas que pertencem a Belém: Caratateua, Combu, Periquitaquara, Caruaru, a própria Ilha de Mosqueiro, que são locais geograficamente excluídos. Então, juntamos um grupo de pessoas, com contadores de histórias, pessoal de fantoches, artes cênicas, músicos, poetas, que passam o dia naquela comunidade, produzindo. E a única coisa que cobramos dessas comunidades, dessas unidades pedagógicas onde passamos com a Canoa de Sonho, é que mostrem o que a comunidade faz. Qual é o tipo de dança praticada lá? Qual é o artesanato? E aí a gente vai aprendendo outros ritmos, outros sons.

A Feira Pan Amazônia, o que é?

Ah, é uma loucura, lindo, muito lindo. Mas é uma dor de cabeça grande também. Ela está como a terceira ou quarta feira do Brasil. É num hangar, num centro muito grande criado lá em Belém; uma série muito grande de eventos. Não é só para vender livro. A feira, apesar daquela público imenso que vai lá, é um lugar de debate, de discussões. E assim a gente vai falando dos nossos problemas, dificuldades e da própria escola. Os professores que fazem coisas diferentes, nós chamamos lá no Extremo Norte, na Feira Pan Amazônica de Livro, para dar seu depoimento, seu relato de experiência com a comunidade. Aí a coisa pega fogo, é algo diferente, muito bonito. Na feira, é quando a gente tem contato com os escritores daqui do Sul e do Sudeste. E ainda tem aquela dor da produção literária, que o que o Brasil precisa ler ainda é dito por São Paulo. Se nós não viermos para cá, não tem uma editora que se interesse em fazer a publicação nacional dos nossos livros.

Para um escritor ficar conhecido com a voz do Norte, ele tem que sair para o Sudeste?

Tem que sair. Tem que pegar o Ita, que é o antigo navio que trazia as pessoas de lá.

O Rio Grande do Sul conseguiu criar uma literatura que se sustenta com as próprias vendas e nem chega aos outros lugares do Brasil. No Pará, existe isso também?

Tem uma editora heróica lá chamada Pacatatu, que está para ser engolida, mas até agora luta heroicamente. Porém, para fazer esse público leitor que venha a consumir, você precisa fazer hoje o que nós estamos fazendo com nossos projetos, de ir às escolas, de deixar de ser desconhecido pelos alunos. Sempre que abre uma brecha, estamos lá na Universidade Estadual do Pará, na Universidade Federal do Pará, nas faculdades todas, nas escolas, principalmente as públicas. Estamos sempre fazendo essa interação, porque a gente só ama aquilo que a gente conhece. E só defende aquilo que ama. Então, você precisa se fazer conhecido, amado, para poder ser defendido. Aí sim você forma um público leitor. Acontece que os pacotes de livros que vêm para a escola já vêm fechados. As grandes editoras são daqui, as maiores livrarias que estão lá são filiadas às daqui. Elas levam para as escolas os livros didáticos em um pacote pronto. Tem uma dificuldade imensa de você entrar com o seu livro nesse universo.

Para você, qual seria a possibilidade de uma política que juntasse produção cultural e educação e que criasse um maior grau de leitura no Brasil?

Primeiro a gente tem que parar com a hipocrisia. Dizer que está melhorando e que isso e que aquilo... Antes de vir para cá, nós estávamos em Santo Antônio do Tauá e lá estava aquele “aluno jacaré”, aquele que não tem onde sentar e se deita no chão para assistir a aula. É brincadeira dizer que está se levando a cultura a sério. Uma criança que tem que sair de bicicleta não sei quantas horas antes do começo das aulas ou ir a pé até uma escola vai amar alguma coisa, algum tipo de cultura? Eles estão cansados demais. Chegam à escola e correm para pegar uma cadeira. Aquele que conseguiu pegar, senta, o que não conseguiu vai ficar deitado no chão. Quando saímos das estatísticas, vemos que a realidade é outra. Existem grandes problemas. É preciso reciclar o professor. Existe uma lei que introduz nas escolas a história do negro e do índio, que ainda não saiu do papel. Têm algumas manifestações, pouquíssimas. Nós vemos a grande influência que esses povos têm na nossa cultura. A nossa música preferida é o samba, o nosso prato de comida é o feijão. Temos que resgatar essa coisa forte do índio, do negro dentro da nossa escola e mudar essa realidade.

Por que todo Rui tem um rio?

“O rio é o Rui que ri / o Rui é o rio que chora / o rio transborda no Rui / o

Rui em rio verso e prosa”. O rio é tudo isso aí, é essa intensidade. A gente não pode pensar pequeno, porque tudo é grande lá. As distâncias são imensas, nossos rios são imensos. Às vezes eu digo que tenho a alma verde e o sangue de rio corre nas veias. E isso eu jogo na poesia. Essa influência é muito grande e nos leva a todos esses personagens. “O boto, moço bonito, da beira do rio, o príncipe das águas / que das noites enluaradas emerge das fontes sagradas, nascentes de rio / sou boto bonito que ama cunhã / com paixão tão ardente que o coração sente saudades mil / sou moço bonito, que chega com a lua e parte ruas do rio / deixando a cunhã a doce saudade de um amor consagrado num leito de rio”. E assim a gente vai levando.

“A comunidade faz a gentileza de ouvir e o poeta de falar. Assim, as pessoas pegam no livro e ele não mais queima em suas mãos.”

Entrevistadores: Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn, em 27 de maio de 2010. São Paulo.

Para Sérgio Vaz, levar literatura para a periferia das grandes cidades é uma nova etapa do movimento antropofágico, criado pelo poeta modernista Oswald de Andrade. Gosta da expressão “antropofagia periférica” para falar de literatura marginal, e classifica-se como um “vira-lata da literatura”. Nascido em Minas Gerais, em 1964, Vaz mora em São Paulo há mais de duas décadas.

Como “sonhador” e “maluco mesmo”, organiza há dez anos o Sarau da Cooperativa Cultural da Periferia, a Cooperifa, e reúne cerca de 300 pessoas toda quarta-feira em um bar na zona sul de São Paulo. “O Sarau da Cooperifa está ‘refundando’ a troca de ideias. Ele funciona como um movimento, virou um movimento dos ‘sem-palco’”, explica. “Antigamente, a gente se mudava da periferia. Agora, a gente quer mudar a periferia.”

Seu trabalho estimulou a criação de outros vários saraus de poesia na capital paulista e no Brasil. Já publicou, de maneira independente, os livros *Subindo a Ladeira Mora a Noite* (1988), *A Margem do Vento* (1992), *A Poesia dos Deuses Inferiores* (1995), *Pensamentos Vadios* (1995), *Colecionador de Pedras* (2004) e *Cooperifa: Antropofagia Periférica* (2008). Vaz é avesso a institucionalizar o Sarau da Cooperifa. Teme que o projeto fuja do essencial, que “é cooperar um com o outro”.

Quando precisa apresentar o que você faz com a literatura na periferia, o que você diz? O que é a Cooperifa?

Bom, estou falando da periferia de São Paulo, extremo sul, onde não tem biblioteca, cinema, teatro ou museu. O único espaço público que o Estado deu foi o bar (*risos*). O Sarau da Cooperifa transformou o bar em centro cultural. Há dez anos a gente ouve e fala poesia na comunidade para uma média de 300 pessoas, todas as quartas-feiras. Era um lugar onde as pessoas tinham que mentir, dizer que não moravam lá para poder arrumar emprego. A literatura elevou a autoestima da comunidade. E isso não foi nenhuma ONG, não foi o Estado, não foi nenhum tipo de governo, não foi nenhum tipo de político que fez. Foi um movimento que surgiu do povo.

O Sarau acontece no final da ladeira de Piraporinha, no Bar do Zé. As pessoas vão chegando de todos os lugares, de todas as cores, de todas as dores. A professora Lu atende todos, recebe o nome de quem vai falar. Às 21 horas começa o Sarau e a gente chama os poetas. Há noites com 30, 40, já tivemos noites com 60 poetas. Temos um acordo com a comunidade: começamos às 21 horas e precisamos terminar às 23 horas. Tentamos evitar textos longos, porque queremos associar a literatura a uma coisa bacana e não a uma coisa enfadonha, chata. A pessoa já traz isso consigo, de que literatura é uma arte

estranha, é uma arte elitizada. A gente faz com alegria, com entusiasmo, para que a pessoa seja pega mesmo pela literatura. E aí são textos curtos, de, no máximo, duas páginas.

E o que acontece quando o sarau termina?

Aí já viu, não é? Cerveja e torresminho do Zé Batidão (*risos*).

Isso é quase tão importante quanto o evento. Se institucionaliza o evento, o ambiente fica asséptico, perde-se muito.

O bar para mim é meio que um reduto. A gente fica lá filosofando as agruras do mundo e, no outro dia, volta de novo para falar do mesmo problema. Na Cooperifa, a gente está “refundando” a amizade, que é outra coisa que anda esquecida. Quando você vai a um restaurante é cada turma em uma mesa, mas lá as pessoas ficam todas juntas mesmo. Quando acaba, começam as ideias, as pessoas querem conversar, querem saber o que está acontecendo com as outras. Quem gosta de cinema, fala de cinema, quem gosta de poesia, fala de poesia, depois mistura tudo. A Cooperifa está “refundando” essa troca de ideias. Funciona como um movimento, virou um movimento dos “sem-palco”. As pessoas curtem ir lá porque há novidade no teatro, no Cinema na Laje, um novo livro para ser lançado.

O que é o Cinema na Laje?

A Cooperifa é um movimento cultural que, entre outras ações, como o sarau, faz o Cinema na Laje, às segundas-feiras. É quando a gente usa a laje do bar do Zé Batidão para exibir documentários e filmes que estão fora do circuito, para que a comunidade tenha outro olhar sobre o cinema. A gente não reproduz filmes de Hollywood. Passamos os filmes da garotada da quebrada, alguns documentários em que as pessoas possam se reconhecer. E é um dia muito bacana também, porque é louco você conhecer pessoas com cinquenta e poucos anos que nunca tinham ido ao cinema. Se eu fosse do governo teria vergonha disso. As pessoas ficam maravilhadas de ver uma tela, mesmo que seja menor do que a do cinema. Uma coisa meio *Cinema Paradiso* mesmo. As pessoas saem de lá falando: “Puxa vida! Eu nunca tinha ido ao cinema, cara!”. E aí vale a existência, vale o trabalho. Quando uma pessoa fica feliz, a gente percebe que é por isso que estamos lá, é por isso que estamos fazendo aquilo.

O escritor Rodrigo Garcia Lopes tem um verso que diz: “Será a poesia a arte da escuta?”. Como é o seu trabalho de formação do público?

A literatura é um dos códigos da arte mais difíceis para nós que somos da

periferia. Conseguimos chegar na literatura por meio da palavra falada, da oralidade. A comunidade faz a gentileza de ouvir e o poeta faz a gentileza de falar. Assim, as pessoas pegam no livro e ele não mais queima em suas mãos. Primeiro tivemos que quebrar esse preconceito que o livro tem com o leitor e que o leitor tem com o livro. Aproximamos os dois, leitor e livro, usando a palavra, para que ele pudesse ouvir aquilo que está escrito e se adaptar.

Quando começaram os saraus, os textos lidos eram de outras pessoas ou eram os próprios autores que iam lá?

Começou como uma reunião de amigos. Enquanto a gente bebia, alguém falava uma poesia. Era a Quinta Maldita. Percebemos que era um barato legal. Fazíamos poesia e não tínhamos para quem vender os livros, para quem falar. Eu, que nasci ali, até 1988 não sabia nem o que era lançamento de livro. No meu primeiro livro, teve frango frito e salada de maionese, só para você ter uma ideia de como era a literatura da periferia dos anos 70 e 80. Quando o Sarau começou, eram autorias próprias, porque eram poetas que queriam mostrar o seu trabalho. As pessoas queriam desabafar, falar o que sentiam, então passaram a tirar o poema da gaveta. Melhoraram o poema e o poema melhorou a pessoa. Mas, no princípio, os temas eram sobre a exclusão social, o racismo, o preconceito, contra tudo o que afeta o povo da periferia.

Como o crescimento do Sarau da Cooperifa alterou os textos e os temas?

A grande riqueza do Sarau da Cooperifa é a diversidade. Há poetas que recitam cordéis, poemas de amor, poemas falando sobre galáxias, como há também os poetas engajados, panfletários. Percebemos o crescimento de vários autores da comunidade. Apesar de que a Cooperifa não produz novos escritores, ela faz novos leitores. Acidentalmente, surgem novos poetas de grosso calibre por lá.

E as publicações, os zines e a circulação da produção poética de vocês?

Uma das coisas mais bacanas que a gente fez ao longo desses dez anos foi nunca ter se preocupado em criar novos escritores, novos poetas. A gente tinha a ideia de criar novos leitores mesmo, fazer a rapaziada ler, se interessar pela leitura. É lógico que todo mundo que treina quer jogar, não é? Não teve jeito. A demanda veio. Fizemos uma antologia chamada *Rastilho de pólvora*, com 52 autores da comunidade. Depois começamos a arrumar parceiros para fazer os livros daqueles que já produziam mais. Já publicamos mais de 20 livros. O mais louco é que, para muita gente, o primeiro livro que leu foi o

que escreveu. É com esse tipo de magia que a gente trabalha. Fazer essas coisas sem procurar novos Jorge Amado, Paulo Coelho ou Jack Kerouac. A nossa ideia é trabalhar a literatura. E já era.

Existem textos que viraram grandes sucessos?

Há poetas no Sarau da Cooperifa que vendem 120 livros quando fazem seus lançamentos. É pouco, mas se você imagina uma pessoa da comunidade trabalhando com livros é um sucesso. Hoje, por conta do Sarau da Cooperifa, existem mais de 60 saraus acontecendo em São Paulo. Há um roteiro, todo um circuito a seguir: segunda-feira tem o Sarau do Binho, que é no Campo Limpo; na terça-feira, tem o Sarau do Serginho, no Jardim São Luiz; na quarta-feira, o Sarau da Cooperifa; na quinta, o Sarau da Vila Fundão, no Capão Redondo; na sexta, o Panelafro; e no sábado o Sarau Círculo Palmarinos, o Sarau da Brasa, e também o Sarau da Ademar. Entre tantos outros que acontecem.

Cooperifa vem de cooperativa, do sentido de cooperar com o outro, certo? Não é uma associação formal. Como vocês sustentam isso?

É cooperar um com o outro mesmo. Mas não se sustenta, mano (*risos*). Não temos parceiros fixos. Só temos parceiros em eventos pontuais. Por exemplo, fazemos a Chuva de Livros, em agosto, que é quando a gente distribui livros para a comunidade. São 500 livros, romances. A gente vai às editoras, pede e distribui para os convidados. Temos o Poesia no Ar, que é em abril, quando a gente solta as bexigas com as poesias, que é uma das coisas mais bonitas da história de São Paulo. Foi uma ideia maluca que tive em uma insônia. Quando o Sarau da Cooperifa termina, todas as poesias lidas e as poesias da comunidade são soltas em bexigas para que outras pessoas possam receber um pedaço do sarau. Esse ano foram 500 pessoas, 500 bexigas. Todo mundo vai para a rua, cada um escreve uma mensagem e às 11 horas da noite em ponto solta.

E têm respostas das pessoas que acham os balões?

Têm, cara. A gente manda o endereço, e-mail, tudo. Tem muita resposta.

O meio eletrônico, nessa história, funciona como divulgação da Cooperifa?

A tecnologia ajudou muito, porque continuamos no mesmo lugar, mas vamos para outros com ela. Você não precisa da *Folha de S.Paulo*, do *Estado de S.Paulo*, da *Veja* ou da Rede Globo para divulgar o seu sarau. Ótimo se aparecer, mas não dependemos disso, pois criamos uma rede. A mala direta do Cooperifa tem mais de 10 mil nomes. São pessoas que passam por lá, jornalistas,

pessoas amigas. E têm os blogs: o meu, o do outro sarau e por aí vai. O que acontece na Cooperifa na quarta é mencionado em todos os blogs relacionados. Atingimos nosso público. A ideia não é quanto mais, melhor. Todos são bem-vindos, mas é feito para aquilo ali, para a gente ficar ali trocando ideia. Não temos o objetivo de dominar o mundo. É um bagulho por amor à quebrada. Não é nem raiva ao centro. É que a gente ama aquele lugar. Em vez de mudar dali, a gente resolveu melhorar. Antigamente, a gente se mudava da periferia, agora a gente quer mudar a periferia. Não é um protesto nem nada. Tem muita raiva, porque a raiva é fundamental, mas é um bagulho feito de amor. É difícil explicar, nem eu sei.

O pessoal do hip hop frequenta o Sarau?

Lógico. A gente tem uma puta sintonia com a rapaziada do rap. Porque eu acho que nós, da periferia, da favela, devemos muito ao hip hop. Essa música é de grande importância, assim como a tropicália foi muito importante, a bossa nova, o cinema novo, a Primavera de Praga, a Revolução dos Cravos. Nós estamos vivendo tudo isso junto agora. E essa rapaziada é a que a gente vê todo dia também. É como ir ao Leblon e encontrar artista de novela. Na periferia, a gente encontra a rapaziada que batalha por ela. É um relacionamento muito bom, nossa literatura é revigorada pelo rap. A molecada lê o que a gente escreve. Quando comecei, eu escrevia um tipo de literatura social. Era descaradamente panfletário. Só que eu era exótico, porque ninguém queria mais isso. Quando a ditadura acabou, todo mundo queria ir para a “bozolândia”. Quer dizer, a miséria continuou, a fome continuou, os pretos continuaram sofrendo racismo, mas todo mundo foi pular o carnaval. Como o Chico Buarque falou: “Tô me guardando para quando o carnaval chegar” [*música Quando o Carnaval Chegar*, 1972]. O carnaval chegou, só que apenas para alguns. E, logo em seguida, vieram os Racionais MC’s falando: “Não confio na polícia, raça do caralho” [*música O Homem na Estrada*, 1993]. Porra, a gente não podia nem ouvir uma sirene que corria. Então pensamos: “Mano, é por aí que a gente vai”.

Como é a procura de autores de outros cantos do Brasil pela Cooperifa?

Quem gosta um pouco de literatura e possui um olhar mais amplo, sem um olhar exótico, chega a São Paulo e quer conhecer. Eu também ia querer conhecer um lugar onde 300 pessoas ficam em silêncio para ouvir e falar poesia. Por lá já passaram poetas e escritores consagrados como Chacal, Marcelino Freire, Xico Sá, Ademir Assunção, entre tantos outros. Acho legal essa circulação, curto essa troca. As pessoas dizem que existe uma divisão e a gente

acaba aceitando. Mas eu gosto de desmistificar isso. Cooperifa é tipo a nossa *Casablanca*, falta só o Humphrey Bogart. Acho que é um lugar que ninguém pode ser preso, é uma embaixada. Às vezes, vão uns caras lá que querem mudar o bagulho. Outro dia foi uma jornalista, ela se emocionou, aí me chamou e falou: “Vou ajudar você a melhorar isso aqui”. Aí eu falei: “Você quer ajudar? Então não vem mais!”.

E a questão do patrocínio?

A gente não curte. Quer dizer, não é que a gente não goste, é que eu, por exemplo, estou à frente e sou um cara contraditório e bruto, entende? Tenho medo de virar um leão de zoológico, aquele cara que tem hora para comer, hora para jantar e, quando alguém cutuca, faz um barulho que é para a criança se divertir. Quero ser o leão da selva, cara, aquele que vai à caça todo dia. O conforto é muito perigoso. Gosto de acordar e não saber se vou almoçar. E a gente trabalha nessa perspectiva, o que dá uma independência também. Tem o lado bom: a gente pode falar mal de quem quiser. A Cooperifa não é minha, não é de ninguém, é da comunidade. A impressão que eu tenho é que se virar um Ponto de Cultura – o que eu não sou contra – vai precisar do gerente, do subgerente, do diretor comercial em um bagulho que é livre. Não sei, tenho medo disso. Eu também gosto de coisas boas, mas tenho medo dessa coisa de conforto, de segurança, de ficar preguiçoso. Tenho tendência à preguiça, então tenho medo.

Mas você se sente uma liderança da periferia?

Não gosto desse rótulo, parece coisa de abnegado, não é? É lógico que sou porta-voz desse negócio que ajudei a criar, não posso negar, também não vou pagar de falsa humildade. Mas não curto esse negócio de: “Agora que eu cheguei à Meca, vou falar com Maomé”. E, às vezes, os caras chegam lá com projetos na mão. Eu não quero que ninguém me siga, eu não sei para onde eu vou, você entendeu? Às vezes, o cara chega com livros, querendo editar, aí você tem que explicar para o cara que o negócio é quarta-feira das nove às onze, que cada um fala o que quer, depois cada um vai embora para a sua casa e pensa o que quer também, vota em quem quiser, acredita no que quiser. Não existe um padrão de pensamento. O grande barato da Cooperifa é esse, o cara se liberta sozinho. Tem lá o evangélico, o cara que é do candomblé, tem católico, tem ateu, tem de tudo. Aí tem o cara que gosta de João Antônio, de Drummond, o que está lendo Alice Ruiz ou Patativa do Assaré. É essa diversidade. Enfim, acho que é isso aí, cada um tem que cuidar da sua vida, sabe?

Você é mais poeta ou mais produtor cultural?

É uma mistura. Tem hora que essa militância poética e periférica engole minha poesia. Às vezes, fico chateado porque o cara compra o meu livro porque eu sou ativista e não lê. É como se fosse um souvenir. Dificilmente encontro alguém que fale do meu trabalho como poeta. É mais a molecada das oficinas que faço na Febem e nas escolas. Mas não tem como manter o sarau em pé sem um mínimo de organização. Tem que trabalhar. Há dias com um puta frio e com a presença de 300 pessoas. São 300 cabeças, é energia, 60 caras querendo falar. Aí vem o cara de fora, o político que quer falar, você precisa dizer que ali não é lugar, ele precisa falar no parlamento. Tudo isso. Tem o poeta que mora não sei onde e quer falar mais cedo porque tem que ir embora. Ele só quer falar, não quer ouvir. Preciso explicar que aquilo é uma cooperação, um coopera com o outro, se ele não ouvir o cara de lá, não interessa. A Cooperifa assumiu uma postura meio intratável. As pessoas não gostam muito da gente. É quente mesmo, somos meio inóspitos. A gente ri muito que é para poder comprar fiado, mas na hora do vamos ver, a gente fica meio intratável. Não recebemos nada de ninguém também. Tem muita gente que recebe apoio, mas quando a gente põe Cooperifa, nego corre.

Sobre a formação de leitores, você procura por outros autores? Há descobertas?

A gente montou uma biblioteca dentro do bar. É difícil um cara pegar um livro, começar a ler e não curtir. Só o Estado mesmo que é idiota para acreditar que o jovem não gosta de ler. Faço trabalho na Febem e agora tem sarau acontecendo lá. Mas quando eu cheguei, ninguém gostava de poesia. As pessoas gostam de ler, sim, é que às vezes o cara recebe Nietzsche como primeiro livro. Se o cara chega e me pergunta o que ler, eu falo: “Ah, lê o que você quiser. O que você gosta?”. E o cara diz: “Ah, eu leio Paulo Coelho, mas o cara falou que não é bom”. E respondo: “Pô, ele falou que não é bom, mas leia, é uma literatura simples”. As pessoas intelectualizam muito. Me parece que algumas pessoas veem o povo como algo abstrato, que não existe. São pessoas, caramba!

Nos anos 90, o secretário do Livro e Leitura do Ministério da Cultura, Ottaviano de Fiore, foi bastante criticado porque comprou Paulo Coelho para as bibliotecas. E ele falou: “Pô, mas eu aprendi a ler com Sherlock Holmes. É a mesma coisa”.

É como Agatha Christie. Fica essa coisa da alta literatura, não é? Como se existisse uma primeira divisão. Então, que divisão que eu estou? Não estou em

nenhuma! A alta literatura é para quem está no alto escalão da academia, da informação. Se você pegar uma pessoa que nunca leu e der *Desonra*, do Coetzee, o que ele vai fazer? Na escola, cresci lendo Érico Veríssimo, *Olhai os lírios do campo*. Quem é que gosta de ler aquilo com 15 anos, cara? Olha, na verdade, eu queria ser jogador de futebol, como todo garoto de periferia. E ainda quero, porque sonho é sonho. Sempre fui um garoto muito triste, meus pais se separaram muito cedo, em uma época em que ninguém se separava. Demorei para gostar de viver. Achava muito enfadonho viver, não conseguia. Legal é que eu só fui perceber que sofria hoje. Na época eu não sabia, porque criança até tirava uma “chinfra”. E a literatura entrou na minha vida como se fosse para me resgatar disso. Mudou totalmente meu modo de ver, meu modo de pensar.

O que você lia?

Comecei a ler os livros dos meus pais. Isso é muito interessante, meu pai era um leitor contumaz. Era uma família muito simples, mas não faltavam livros. Lembro que o primeiro livro que tentei ler foi *Eram os deuses astronautas?*, do Erich von Däniken. Meu pai era rosacruz, gostava de misticismo. Eu tentei, mas não entendi porra nenhuma. Depois li Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão*, e já comecei a me interessar pela história. Meu pai teve a sensibilidade de comprar *Aladim*, *Branca de Neve*, *A ilha perdida*. Fui pegando gosto mesmo. Comecei a gostar de música, curti os bailes *black*, conhecia música brasileira. Conheci o Chico Buarque, Gonzaguinha, Taiguara. Pensei que era isso que queria fazer. Li um texto do Ferreira Gullar que era assim: “E só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz”. Isso mudou minha vida, me acordou. Comecei a ler Pablo Neruda e Ferreira Gullar. Por um tempo, li os *beats*, cheguei a ler Baudelaire, mas não curti. Ouvia falar de Rimbaud e quis ler. E foi assim, fui curtindo literatura. Sempre gostei dos autores latinos, porque tenho essa coisa do trágico, da emoção. Gosto dessa coisa superlativa.

Já teve vaia no Cooperifa?

Não, pior que não. No começo, a gente ficava preocupado, porque às vezes um aplaudia mais o outro. Uma vez um senhor falou para mim que era a primeira vez que ele tinha sido aplaudido na vida. É foda, cara! Isso é do caralho! Mas a gente se recusa a exercitar a vaidade. Se bater palma para um, tem que bater para todo mundo, para não criar rivalidade. Porque não nos interessa, não é academia, a gente não ganha prêmio no final. É para comungar a palavra, comungar a amizade com respeito.

Mas não é importante uma reação do público?

Sim, mas a proposta não é não gostar. É que é solidário, o cara acha legal o vizinho dele fazer poesia, sabe? Não queremos criar uma concorrência. Às vezes, o cara leva a família dele, que dá um apoio e ele já se entusiasma mais. É esse barato que a gente queria, que a gente gosta, não a concorrência. Pô, o cara falar em público é foda. O cara escrever um texto já é foda. Falar é mais ainda. E não tem palco. Ali é olho no olho, então pode assustar. E aquilo não é feito para assustar.

Mas nunca houve um discurso que fosse discordante?

A gente cortou o discurso. Porque às vezes o cara ficava 15 minutos falando para ler um texto de dois minutos. E aí só ele falava. Então a gente cortou. O cara vem, fala a poesia, entra outro e tudo certo.

E se o cara não quiser sair? Isso já deve ter acontecido várias vezes.

Sai, na moral. Uma vez uma menina começou a ler um livro, aí começaram a interromper e ela falou que não tinha terminado. Aí falaram: “Ah, terminou, sim, terminou, sim”. Quer dizer, a pessoa que vai a primeira vez não sente o clima, então é assim. Porque há pessoas deselegantes em todo lugar. A deselegância é democrática. O cara chega em um lugar e não percebe que é assim, que todo mundo tem que falar e ser ouvido. E, às vezes, tem o cara também que vem, fala, e vai embora. Aí você busca o cara e fala: “Espera aí, bicho! Não estamos aqui presentes para a sua vaidade. Você tem que ouvir os outros também, mano”. E na próxima quarta-feira ele é o último. Lá dentro, por exemplo, é silêncio. Se o cara fala, a gente chama atenção. Tem que respeitar. É só na quarta-feira por duas horas.

E as pessoas lá dentro? Como é o ambiente, a construção do ambiente? Tem uma série de regras silenciosas, de jeitos de fazer, de modos de fazer, que transformam o Sarau em uma experiência única. A construção desse ambiente foi coletiva?

Nasci ali e aquele bar era do meu pai. Passei 12 anos ali. Sempre fui um cara popular, sempre fui um cara de respeito. É diferente também você fazer uma coisa onde a comunidade o respeita, a rapaziada o respeita. Nunca tive problema. Quer dizer, no começo teve um problema, porque havia um estranhamento daquilo. Lembro até uma vez que o cara quebrou o copo, mandou eu calar a boca e tal. Sabe aquelas ideias? Mas é um ambiente extremamente amistoso, que foi construído também. Não tem briga, não tem discussão. É

da hora. A gente precisa aprender um monte de coisa, a gente acha que sabe tudo, não ouve ninguém, não vê nada. Está tudo pronto na televisão, está tudo pronto. A gente precisa parar para ouvir o outro, olhar o outro, tocar o outro, abraçar, trocar uma ideia.

E por que quarta-feira?

Porque quarta-feira é o dia que a gente acha que o prego não sai de casa. Não colocamos nem sexta, nem sábado porque é o dia da balada. Caboclo sai mesmo para cantar Martinho da Vila, cantar sertanejo. A gente nunca ia concorrer com isso. E é o dia do violão, ninguém pode concorrer com a música, que a música é soberana. A quarta-feira é o dia mesmo só para nós, os loucos.

Mas é dia de futebol?

Na época, há 10 anos, não era tanto, não tinha essa coisa de televisão assim. Mas a gente venceu isso também. Quem gosta da poesia, vai no dia. Lógico que você sempre perde um aqui, outro ali. Eu também gosto de futebol, sou louco, mas tem que praticar o que a gente fala. É isso.

Como realizar sem dinheiro? O sentimento está antes da viabilização?

É muito sentimento mesmo, é uma coisa meio quixotesca. Lógico que eu acredito na grana, mas é difícil pensar que vou buscar o recurso e depois vou ver o que fazer. Eu sou um cara emocional, não tenho razão. Às vezes, não acho bonito ser eu, pensar assim. Mas primeiro eu quero fazer as coisas. Não adianta ficar pensando que não tenho dinheiro. O cara não escreve o livro porque não tem dinheiro, não faz música porque não tem dinheiro. Quer dizer que sem dinheiro não existe arte? E outra coisa também, é muito difícil esse negócio de verba, de financiamento, são sempre os mesmos caras, sabe?

Quando vai nascer o Cooperifa Futebol Clube?

Vamos fazer. Estamos alugando uma quadra. Gosto do futebol, acho louco a bola vir, o cara matar no peito, olhar para um lado, jogar para o outro. Sou fascinado por essa magia, para mim é poesia pura. Quando você vê o Zico meter aquela bola de falta, o Sócrates desengonçado (*risos*). Só não gosto do Dunga. Por amar futebol, não gosto do Dunga. Ele não estaria na minha seleção, ele é um burocrata.

Há muitos Dungas na área da cultura?

Muitos mesmo! Depois que surgiram esses editais, estão aparecendo

mais ainda. Porque o cara aprende a escrever o mecanismo, mas nunca mexeu com cultura. Às vezes, é um advogado que tem a facilidade ou um político que é amigo de não sei quem. É engraçado encontrar alguém que não goste de fazer aquilo que faz.

Como é ser um produtor cultural?

Não sei, cara. Produtor cultural fica muito chique para mim, eu faço menos que isso. Porque, por exemplo, eu nunca escrevi projeto para um edital. Eu sou um maluco mesmo, um sonhador. Eu curto “produtor cultural”, mas acho que sou indigno. Ser produtor é muito maior do que o que eu faço. Parece alguém especialista em alguma coisa e eu não sou. Sou meio Zé Mané assim, faço dando cabeçada para tudo quanto é lado.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/2010/08/17/sergio-vaz/>