

“Se o cinema depende 100% do dinheiro governamental, o que existe é uma situação confortável de falta de risco. Nosso cinema é domesticado, não um cinema de ruptura.”

Entrevista realizada por Sylvio Rocha no dia 29 de junho de 2010, em São Paulo.

Carlos Augusto Calil é professor no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e desde 2005 ocupa o cargo de secretário municipal de Cultura de São Paulo. O interesse pelo cinema começou nos anos 60, depois de assistir a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. “Fiquei transtornado, no bom sentido.” Na USP, como aluno, foi jogado no mundo da arte moderna por uma sugestão de pauta do professor Paulo Emílio Sales Gomes. Sua pesquisa ajudou a revelar as influências ligadas ao poeta Blaise Cendrars no Brasil.

A iniciação com Glauber Rocha não fez dele um defensor da ideologia no cinema. “Um filme como *Cidade de Deus* transforma muito mais um país pelo efeito da linguagem do que pelo projeto político”, diz. Para Calil, a Embrafilme, do qual foi diretor, foi uma iniciativa de suma importância na época, apesar de faltar reconhecimento e sobrar preconceito por ser uma estatal na ditadura. “Ela deixava os cineastas incomodados por receber dinheiro de um órgão da ditadura.” Contudo, segundo Calil, a Embrafilme agiu em uma etapa fundamental: a distribuição. “Ela merece ser vista com isenção.”

No desempenho de suas atribuições como secretário de Cultura, Calil se diz satisfeito por ter melhorado a infraestrutura de espaços consagrados da capital paulista, como o Teatro Municipal e a Biblioteca Mário de Andrade. “Mas ainda falta uma ação mais presente na periferia.” Outra iniciativa de que se orgulha em São Paulo é a continuidade da Virada Cultural. “Ela nos ensinou uma coisa fantástica: existe demanda da população por ocupar espaço público na cidade.”

Como se deu o início do seu gosto pelo cinema?

São coisas que aparecem muito cedo. Já gostava de cinema quando menino e nem imaginava que fosse me dedicar a isso. Uma das lembranças fortes que eu tenho era de assistir às matinês de sábado na cidade de Lins (SP), onde eu morava. Assistia à *A Dupla do Barulho* [dirigido por Carlos Manga, 1953], por exemplo, com Oscarito e Grande Otelo, o cinema ficava lotado, as pessoas todas se divertiam muito e participavam enormemente daquela chanchada. É uma lembrança bem nítida que eu tenho da minha aproximação com o cinema brasileiro nos anos 50.

Como foi sua experiência de formação na ECA?

A ECA era muito precária. Hoje, o vestibular da ECA é muito difícil e eu mesmo comento com os colegas que se nós, professores, tivéssemos que nos submeter ao vestibular de hoje, nenhum de nós entraria. É uma grande ironia.

Nós criamos uma escola muito difícil de entrar. Mas hoje ela é estruturada, possui equipamentos. Sou da terceira turma da ECA e, quando eu comecei, a faculdade funcionava muito mais na vontade do que por ela de fato. Os professores não davam aula, com exceções ilustres como Paulo Emílio Sales Gomes, mas os da área técnica faziam mais uma aproximação com o mundo do cinema. Há o pressuposto muito perigoso de que o cinema não se ensina. Cinema é uma técnica. Talento você possui ou não. Mas a técnica do cinema é muito importante ser estudada e aprendida. As escolas de cinema que se recusam a ensinar técnica de direção e outras técnicas estão equivocadas. A ECA, naquela época, não ensinava direção. Tínhamos que aprender fazendo.

Como foi a viagem para a Europa e o contato com o poeta suíço Blaise Cendrars?

Foi o Paulo Emílio quem pautou. Eu queria fazer um filme sobre Canudos. A minha obsessão era Canudos e ele, que era muito esperto, estava com a cabeça no cinquentenário da Semana da Arte Moderna, no final de 1971; ele participava de um grupo que estava preparando as comemorações. O Paulo Emílio era uma espécie de discípulo de Oswald de Andrade, tinha convivido e gostava imensamente dele. Eu tinha um gosto literário até parecido, já tinha lido Oswald e Mário. Mas eu nunca tinha ouvido falar em Blaise Cendrars na minha vida. Fui pedir algumas cartas de apresentação ao Paulo Emílio, já que nós íamos, eu e um colega, para a Europa fazer um filme de turismo. Ele deu as cartas que a gente queria, mas falou: “Eu queria que você procurasse tal pessoa para investigar a questão do Blaise Cendrars com o Brasil”. Ele também não conhecia bem essa história. E, naquela época, estavam saindo os textos do Alexandre Eulálio na França [*L’Aventure Brésilienne de Blaise Cendrars, 1969*] e da Aracy Amaral um pouco depois [*Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas, 1970*]. Mas nenhum de nós sabia das referências. Ele me deu algumas cartas de apresentação e lá fui eu. Eu era careca e barbudo, um ser primitivo, não falava francês (*risos*). Fui encontrar nomes ilustríssimos que ele me deu e todos se interessaram. Acabei indo a lugares e conhecendo gente muito interessante ao longo da minha pesquisa. Mas aquilo não era de meu interesse inicialmente, era de interesse do Paulo Emílio. Ele me deu filme virgem para fotografar, fui com a minha câmera fotográfica e com o filme que ele me deu. Quando eu cheguei, dei o relatório para ele, entreguei as fotos e ele ficou satisfeito. Achou graça na história e, logo em seguida, apareceu o concurso da Comissão Estadual de Cinema, que era a maneira pela qual a gente fazia o filme de formatura na época. Não é que fosse garantido, não tinha ma-

landragem, mas era um edital público no qual a gente podia se candidatar. A comissão era de gente conhecida. Falei que eu ia me inscrever com um filme sobre Canudos. Ele falou: “Canudos? Você vai filmar lá em Canudos?”, eu falei: “É, me interessa muito”. Ele falou: “Por que você não manda um documentário sobre o Blaise Cendrars?”. Então, mandei os dois e, claro, ele manobrou os pauzinhos para que eu ganhasse o Blaise Cendrars e não o Canudos. E fui produzir o filme [*Acaba de Chegar ao Brasil o Bello Poeta Francez Blaise Cendrars, 1972*]. Precisei sistematizar aqueles conhecimentos todos. Aí o assunto começou a ficar fascinante e, em vez de fazer um curta em preto e branco, fiz um de 45 minutos colorido. Naquela época, isso era custo porque a película virgem, a mixagem, não era o mesmo custo do preto e branco. Virou uma superprodução, me envolvi muito no assunto. Até hoje lido com isso (*risos*). O Paulo Emílio era assim: ele pautava você. Essa pesquisa virou um filme e um livro de textos brasileiros dele traduzidos para o filme. O que sobrou do filme a gente fez um livro publicado pela editora Perspectiva chamado *Etc...Etc... Um Livro 100% Brasileiro, [1976]*. Depois, encontrei Alexandre Eulálio, que era o crítico que havia escrito o primeiro texto, em 1969. Ele ficou encantado comigo porque eu era um menino de 21 anos que tinha feito um filme sobre Blaise Cendrars e ele tinha escrito um texto na Europa. A gente se aproximou por causa disso, fomos trabalhar juntos, aí virei especialista no assunto.

Como você vê a importância do cinema brasileiro na formação do Brasil?

Já foi muito mais importante que hoje, infelizmente preciso reconhecer. O Paulo Emílio tem uma visão muito interessante do que o cinema pode representar. A geração dele marcou de certa forma os estudos críticos e os modernistas da geração anterior eram todos críticos. O Paulo Emílio percebeu que a precariedade do cinema brasileiro precisava ser analisada de perto. Ela tinha alguma coisa a dizer sobre o Brasil em todos os níveis. E essa visão não era muito bem vista. A tendência dos intelectuais era separar o que de melhor o Brasil tinha produzido e centrar fogo nisso. Paulo Emílio, não. Ele foi estudar o melhor, o pior e o real, se debruçou sobre Humberto Mauro para nos dizer que a precariedade do cinema e da vida dele eram quase que modelares. Era uma situação da qual nós não iríamos nos afastar tanto. Isso tudo foi um certo choque na ocasião, ele passou a advogar e a exigir que fôssemos ver os filmes da pornochanchada. A gente torcia o nariz porque era uma coisa de mau gosto e ele mostrava que aquele mau gosto tinha muito a ver com o nosso mau gosto brasileiro, com a precariedade da nação, da cultura brasileira. Naquele momento, a gente teve um belíssimo contraste do que a geração do cinema

novo desenhado para o Brasil. Seria um país em que o cinema faria a diferença política e o enfrentamento com a mediocridade, com a precariedade que o Paulo Emílio disciplinadamente nos dava. Havia *Terra em Transe* [1967], do Glauber Rocha, em uma linguagem altíssima sobre as possibilidades revolucionárias perdidas no país, ao lado de *Bem Dotado: O Homem de Itu* [dirigido por José Miziara, 1979], coisas que não correspondiam ao nosso desejo de cultura. O que sobrou hoje é essa ideia do cinema novo de contribuir para o avanço político do país. Mas isso levou também a uma crise danada, porque cinema é apenas cinema, cinema não é política. Quando a gente vê com recurso histórico o cinema novo e aquele projeto de repensar o Brasil por meio de matizes populares – certa ambição de fazer política pela melhor arte –, isso é uma caricatura terrível. Um filme que quer explicar o PCC acaba não explicando nada. Ou ele é bom policial ou ele não explica nada, não tem função nenhuma. Muitos cineastas esqueceram-se de virar esta página e, portanto, continuam divulgando a ideia de que o cinema brasileiro vai fazer diferença. Não está fazendo diferença nenhuma mais. Pior: estamos perdendo o bonde, enquanto outras áreas, como as artes plásticas, por exemplo, estão botando em xeque a cultura brasileira, a inserção brasileira no mundo, a nossa capacidade de improvisar e de criar a partir do quase nada. É uma contribuição bastante interessante. Mas o cinema brasileiro ficou acadêmico. É bem feito, mas não posso dizer que é bom. E a perspectiva de transformar o país ficou muito distante, completamente fora de esquadro. Um filme como *Cidade de Deus* [dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002] transforma muito mais um país pelo efeito que a linguagem tem do que pelo projeto político dele. Se você ficar centrado no projeto político dele, vai quebrar a cara. Não é aí que está a força dele. Esse filme se transformou em um filme cult internacional, você fala de *Cidade de Deus* nos Estados Unidos, os jovens sabem, falam diálogos de cor do filme. Nas Filipinas, na Tailândia, todos conhecem o filme. Os críticos daqui esnobam, dizendo que é bobagem, que é a cosmética da fome. Que tolice monumental isso! Não é cosmética da fome. Fernando Meirelles não é um discípulo de Glauber Rocha. Glauber Rocha morreu, é parte da história. Nós faríamos melhor se entendêssemos a história dentro dos seus parâmetros e não ficássemos tentando esticar um assunto que já passou. O cinema não transforma sociedade nenhuma, o cinema não provoca revolução, cinema é apenas cinema. E que bom, porque quando ele é um bom cinema, a gente gosta muito.

Você foi diretor e presidente da Embrafilme. Como você viu a crise da estatal e do cinema brasileiro naquele momento?

A crise da Embrafilme teve diversas origens, uma delas de nível político. Era uma empresa que incomodava três tipos de gente, o suficiente para se tornar inviável. Primeiro, o governo tinha desconfiança dela. Era uma estatal, mas no fundo gerida pelos cineastas. Foi administrada por gente de governo por pouco tempo. Havia ali um pacto – que não se dava pela Embrafilme, mas por outros órgãos de cultura da ditadura – para que o pessoal da atividade administrasse a si próprio. A Embrafilme fez coisas relevantes, mas vivia sob a desconfiança do governo. Nós não éramos aliados do regime. Em segundo lugar, ela deixava os cineastas incomodados em receber dinheiro de um órgão da ditadura. Acontecia uma coisa esquizofrênica: os cineastas recebiam dinheiro e falavam mal da Embrafilme. O Glauber Rocha foi o único a dizer: “Recebo dinheiro da Embrafilme, preciso defendê-la e ela é muito importante para os cineastas”. Ele tinha esse desassombro, de assumir as contradições, mas os outros desprezavam a Embrafilme, não compreendiam que ela era fundamental naquele momento. Ela era a ponta de lança no mercado, obrigou o cinema americano a recuar aqui. Ela ocupou 35% do mercado. Hoje, você pode perguntar a um ex-diretor da Embrafilme que está dirigindo uma *major*, o Rodrigo Saturnino Braga, e ele vai te falar que éramos mais importantes do que sabíamos. Havia um conglomerado de *majors* americanas e, mesmo assim, chegamos duas vezes consecutivas a ocupar o primeiro lugar no mercado contra elas, o que não é pouca coisa. Os americanos nos respeitavam mais do que a nós mesmos. Aí houve uma crise muito forte nos anos 80, quando de fato os custos subiram muito e o mercado recuou. É uma combinação perversa: os custos de produção sobem por um lado, mas a renda diminui por outro. Isso levou a certa crise na produção da Embrafilme. Ela fazia 18 longas-metragens por ano e distribuía 22, porque pegava alguns filmes que não eram feitos por ela. Não era pouca coisa: 18 mais 22 são 40; e ela ainda trabalhava com curta metragem, com preservação de filme. Não vou ficar defendendo a Embrafilme porque não é o caso, mas essa fragilidade dela era muito impressionante e ela acabou, foi liquidada pelos cineastas. O presidente Collor foi aquele legista que só assinou o atestado de óbito porque ela já não tinha mais nenhuma capacidade de se manter. Agora, quem me ouve, vai dizer: “O Calil é um saudosista da Embrafilme”. Não sou e nem acho que seria possível remontá-la porque ela era um fenômeno histórico, uma contradição do regime militar, mas que se aproveitou bem do álibi que a ditadura dava. Os americanos nos respeitavam como não nos respeitam hoje. Montar a Embrafilme hoje seria

uma pontaria sem tiro. O cinema brasileiro agora disputa mercado dentro das *majors* com os filmes americanos. Isso era impensável na época, porque os americanos não podiam distribuir filmes brasileiros. O mercado brasileiro era dos brasileiros, o americano dos americanos e pronto. Eram territórios muito definidos. Hoje é diferente, a Columbia Pictures distribui filme brasileiro e ganha dinheiro com isso. Em 2003, a renda da Columbia de cinema estrangeiro foi igual à de cinema brasileiro. É uma pena que a Embrafilme não tenha sido compreendida nas suas contradições na época, que tenha sido objeto de disputa política entre os cineastas. Claro que esta disputa política significava dinheiro. A fragilidade da Embrafilme é que ela era um guichê único e, portanto, muito visada, marcada para morrer. Não conheço no mundo inteiro uma empresa como a Embrafilme. Ela merece ser vista com isenção, porque nunca no mundo inteiro uma empresa enfrentou o cinema hegemônico no mercado, no terreno onde eles determinaram. Quem fez isso? Ninguém, nem os franceses. Produzir filmes é uma coisa, distribuí-los segundo as regras do mercado é outra, muito diferente. Conquistar 35% do mercado que era deles significou prejuízo para o cinema estrangeiro, prejuízo contabilizado. Nós, cineastas e governo, incomodávamos os estrangeiros. Portanto, não tínhamos chance nenhuma de sobreviver.

Você foi diretor lá por quanto tempo? Fale sobre alguns momentos felizes lá.

Sete anos. Quanto aos bons momentos, houve muitos. Um deles foi ter produzido *Cabra Marcado para Morrer* [1984, dirigido por Eduardo Coutinho], o que ninguém sabe. Nós já estávamos sob um controle muito forte do SNI, foi logo depois da crise com o Celso Amorim [presidente da Embrafilme] no financiamento do *Pra Frente, Brasil* [1982, dirigido por Roberto Farias]. Portanto, não pudemos assumir a produção do *Cabra Marcado para Morrer*, mas fizemos o filme da seguinte maneira. Compramos os direitos não comerciais da obra do Vladimir Carvalho e assim, indiretamente, demos dinheiro a ele, que assinou o filme como produtor associado. Ele repassava para *Cabra Marcado para Morrer*. Ou seja, indiretamente, nós financiamos o filme até a sua realização em 16 milímetros. Quando ele ficou pronto, já era aquela obra-prima que depois todo mundo viu. Aí ele pôde ser apresentado ao governo de São Paulo, do Franco Montoro. O Bresser Pereira era presidente do Banespa e conseguiu o dinheiro necessário para ampliar a película. Naquela época, o 16 milímetros precisava ser ampliado para 35 milímetros para o filme ser lançado. Mas o dinheiro que produziu *Cabra Marcado para Morrer* foi da Embrafilme, sem

ser uma operação direta, tanto que não está no crédito do filme. Foi uma enorme satisfação ter feito isso. Outra foi com o governo do Canadá, que injetou US\$ 700 mil na Embrafilme para investir em cinema de animação e de som; muitos brasileiros foram para o Canadá estudar, muitos filmes de animação foram feitos, pólos de animação foram criados no Brasil todo. Foi um *boom* da animação naquele momento, a partir do talento daquela geração é a que fez o Anima Mundi [*Festival Internacional de Animação do Brasil*].

Acabou a Embrafilme e chegou a Lei do Audiovisual. Fale um pouco da criação desse período.

É um desastre. O que se esperava depois da Embrafilme era que, se a dependência do governo para fazer filme diminuísse, aumentaria a sustentabilidade do cinema brasileiro. Ao contrário, na época da Embrafilme a média da dependência do governo era de 70%. Você tinha que trazer 30% de fora, não importava como. Hoje, mais de 100% subsidiado. Significa que se um presidente da República lúcido assumir o Brasil e olhar para esta história, ele manda revogar a lei. Aí, o que vai acontecer? Volta à estaca zero. Ou melhor, a um grau antes de zero, porque a dependência é anterior ao zero, é absurda. Não existe lugar do mundo com uma política tão equivocada. Outro aspecto: só se investe em filmes e não em produtoras, distribuidoras. Isso também não faz sentido na nossa atividade. Você precisava investir no produtor e na distribuidora que possui vários filmes. Não se deve investir em um filme isoladamente, porque assim você arrisca tudo. Se ganhar, ganha o cineasta, o produtor; se perder, perde tudo e aquela experiência não serve para nada, se fecha em si. Quando você trabalha com carteira de produção ou carteira de distribuição, você está trabalhando com conjuntos, com médias, com estratégias de mercado. O modelo atual é um erro gravíssimo! E por último, mas não menos importante: o fim do risco. Na medida em que você depende 100% ou 120% do dinheiro governamental, mesmo que ele venha carimbado por uma interposta pessoa jurídica, privada ou pública, o que existe é uma situação muito confortável de falta de risco. Você não tem risco nenhum e, portanto, o nosso cinema é um cinema domesticado, não um cinema de ruptura. Um filme como *Cidade de Deus* foi feito sem dinheiro público, com dinheiro do Fernando Meirelles. Ele tentou, mas não conseguiu. Mas isso vale para dizer que é preciso ter necessariamente risco artístico e econômico, senão você não rompe nada. O cinema brasileiro hoje não é bom nem artística nem comercialmente. Se você dissesse para mim que ele está ganhando todos os festivais Sundance, ok. Mas ele não entra no circuito, não está ganhando Sundance, não está ganhando Cannes. O

público fica esperando que o cinema fale com eles. O ano de 2003 é pragmático, aconteceu uma coisa fantástica. O público do cinema americano estrangeiro foi o mesmo de 2002, mas o público brasileiro multiplicou e atingiu 22% do mercado. O que quer dizer isso? Que existe um público para cinema brasileiro. Mas o cinema brasileiro precisa se apresentar a este público com produções que sejam interessantes e cativantes. O que fez a diferença foi a carteira de filmes exibidos em 2003. O público não precisa trocar o cinema estrangeiro pelo brasileiro, essa que é a lição de 2003. A questão é quais filmes brasileiros “assistíveis” nós podemos apresentar ao público? O público irá vê-los? Isso não impede que certas experiências radicais e extraordinárias, como *Jogo de Cena* [2007, dirigido por Eduardo Coutinho], possam ser feitas, até porque é uma produção muito barata. Nós não temos que ficar fazendo cinema para cineclube ou para parentes de cineastas e excluir o público dessa equação. Daí vem que o público é burro, que só gosta de vulgaridade. O público é o público. É melhor a gente negociar com ele do que ignorá-lo. Isso só acontece porque o cinema brasileiro é desfocado completamente da realidade, tirando algumas exceções. O grosso da produção brasileira é completamente equivocada, não possui destinatário. A maioria dos filmes artísticos tem o seu público, não de milhões, mas de milhares. Aqui, nem o comercial é comercial e nem o cultural é cultural, então o que é? Um equívoco.

Vamos falar um pouco dos filmes que são importantes para a sua trajetória, a sua formação, os filmes brasileiros.

Meu encantamento com filme brasileiro surgiu com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [1964, dirigido por Glauber Rocha]. Quando vi, fiquei transtornado, no bom sentido. Ele foi ao encontro de uma série de inquietações minhas. Chegou na hora certa, antes dos meus 18 anos. É claro que eu adorei ver chanchada no Cine Lins, no interior de São Paulo, quando eu tinha seis anos de idade. Adorava *A Dupla do Barulho*, com Oscarito, Grande Otelo e Carlos Manga, mas foi o *Deus e o Diabo* que me deu vontade de fazer cinema. A partir dele fui conhecer um pouco os filmes, estabelecendo relações mais amigáveis com uns, menos com outros. Foram experiências indeléveis. *Limite* [1931, dirigido por Mario Peixoto] é um filme que eu admiro muito, assim como *Vidas Secas* [1963, Nelson Pereira dos Santos], *Cabra Marcado para Morrer*, *Jogo de Cena*, *Cidade de Deus*. Não sou de gostar de pouca coisa, não. Há muitos filmes.

Conte um pouco sobre a sua gestão como secretário da Cultura de São Paulo.

Quando assumi, em 2005, todos os equipamentos culturais da cidade estavam caindo aos pedaços: o Teatro Municipal, a Biblioteca Mário de Andrade,

os teatros de bairro. Havia a ideia de que a prefeitura não cuidava do que era dela. A primeira preocupação que eu tive foi que eu precisava devolver ao contribuinte uma mínima condição de equipamento público, oferecer um serviço público de melhor qualidade. Foi muito difícil. Se a Biblioteca Mário de Andrade estava esperando para ser reformada desde 1956, você pode imaginar o acúmulo de problemas que havia. A agenda estava atrasada em 50 anos. Não quero dizer que meus antecessores não fizeram nada, como o presidente da República diz muitas vezes que o Brasil começou com ele. A Secretaria de Cultura de São Paulo começou, aliás, em ótimas mãos, com Mário de Andrade em 1935. Há essa nobilíssima origem, mas aquele ideário perdeu-se no tempo. Então, começamos por reformar prédios, passando pelo patrimônio histórico e valorizamos o Centro Cultural São Paulo. A criação do Centro Cultural da Juventude também foi muito importante, porque era uma área de fronteira e está oferecendo informações aos jovens sem querer se transformar em uma escola. A escola é o lugar da norma, da obrigação, do bom comportamento. Na cultura, o mau comportamento costuma ser mais bem premiado, os bons artistas costumam ser pouco adequados, pouco convenientes. Portanto, a questão da ruptura, de ser contestador, faz parte da boa arte. O que eu vejo hoje? As bibliotecas foram sistematizadas e reformadas. Já fiz 38 e ainda falta um monte. Os teatros também já começaram a ser reformados. No final da gestão, terei deixado o Teatro Municipal em ordem, a Biblioteca Mário de Andrade em ordem, as bibliotecas reformadas, funcionando, o público melhor atendido, os fomentos na medida do possível funcionando, o fomento de teatro e de dança em dia. O que eu acho que pode melhorar muito é uma programação dentro da cidade. A Virada Cultural nos ensinou uma coisa fantástica: existe uma demanda da população por ocupar espaço público na cidade de São Paulo. É diferente de Recife, de Olinda, da Bahia, porque nesses lugares o espaço público sempre foi do público. Aqui, não. A Virada Cultural nasceu como um festival de 24 horas e não é mais só isso. Hoje, é um festival de 24 horas reocupando um território estratégico, que é o centro da cidade, e foi por isso que deu certo. O show pode ser bom, mas a graça da Virada é encontrar as pessoas mais legais e disparatadas em termos de classe social, de idade, de gosto, em um território da cidade de São Paulo, o centro, que é de todo mundo. O bairro é meu, mas o centro é de todos nós. Vamos lançar agora um edital para que os artistas plásticos proponham a ocupação dos espaços públicos com obras de arte. Se der certo, pretendo ampliar para que a cidade seja, enfim, sensibilizada pela arte contemporânea para que ela encontre desafios no espaço urbano para se posicionar. Por um lado, os equipamentos públicos municipais

têm que estar em ordem, os acervos conservados; por outro, o espaço público pode ser reocupado pela população com o estímulo do poder público. A Virada não tem patrocinador – nunca vai ter – nem mediador. É a prefeitura desenvolvendo o imposto recolhido e trazendo as pessoas para uma festa – a Virada Cultural hoje é o carnaval da cidade. Na Bahia, ela não teria muito sentido, porque os baianos estão nas ruas, assim como os pernambucanos. Mas para os paulistanos e populações de cidades com menos tradição de expansão de rua, faz diferença. A Virada não se exporta facilmente: no Rio não funcionou da mesma maneira, as características são diferentes. É um trabalho infernal, desgastante. Falta um trabalho que eu ainda não consegui fazer, que é uma ação mais presente na periferia. Consigo fazer algumas coisas na periferia, mas a periferia é imensa, é um mundo a se descobrir e ainda não consegui fazer isso. Talvez eu consiga até o final da gestão iluminar pontos da periferia que são irradiadores de cultura. E lá é um lugar completamente desprovido de equipamento urbano. Só quando você conhece que entende a dificuldade.

Quais são os bastidores da produção da Virada Cultural? Como é produzir um evento desse tamanho na maior cidade do Brasil?

É uma loucura (*risos*). É uma *Armata Brancaleone* [referência ao filme de Mario Monicelli, de 1966]. Existe um curador, o José Mauro Gnaspini, que faz a diferença. É um sujeito que não tem noção de hierarquia artística, é capaz de achar graça no Wando, no rock, no Elomar e no Egberto Gismonti. Conheço poucas pessoas que transitam com igual desenvoltura nesse universo. Não existe um curador para o palco dito brega, é o mesmo para tudo. Por outro lado, ele tem uma visão de que a cultura é essa arte que pode ser muito louca. Em 2010, tivemos coisas interessantíssimas, como *body art* encontros de nerds, tudo isso pode conviver, porque a sociedade é plural. A graça é por ser sem preconceito de classe e sem preconceito artístico. Um dos shows mais interessantes da Virada, no qual estive presente, foi o do Sidney Magal – um dos melhores que já houve. Ele entendeu a proposta, comprou o projeto e se entregou ao show. As pessoas ficaram loucas. A Virada é uma trabalhadeira que dá um prazer enorme quando levanta o balão. A gente não sabe como consegue fazer aquilo, porque é uma equipe reduzida – meia dúzia concebe, quarenta pessoas realizam – para um evento de milhões de pessoas. Aquela quantidade de gente nunca saiu na rua para celebrar a cidade. Foi uma conquista. Quando houve a eleição para prefeito, fiquei muito atento às propostas dos candidatos em relação ao futuro da Virada Cultural. A ideia foi do José Serra, mas ele não sabia como fazer. Ele queria um festival de 24 horas, a gente que

teve que inventar como funcionaria. E, claro, ficou muito satisfeito porque a população aderiu. Hoje, a Virada pertence à população de São Paulo, não é mais de político algum.

E o cinema digital? Como você vê o digital chegando ao cinema. Isso barateou a produção, facilitou o surgimento de novas produções?

Eu queria ter nascido hoje, começado a fazer cinema hoje, porque simplificou enormemente a produção. A impressão é que a maneira de filmar e montar do meu tempo era uma coisa pré-histórica. A gente pegava a película com a mão, cortava com uma guilhotina, colava com durex; a digital ficava na película com a gordura do dedo. Hoje você não tem contato, você opera a imagem sem contato físico. Nós tínhamos dificuldades enormes de fazer fusão. Nunca consegui fazer uma fusão na minha vida porque pressupunha uma tecnologia de laboratório que a gente não tinha. Por outro lado, as novas tecnologias são enganosas. Os cineastas farão filmes melhores e mais fáceis, mas não necessariamente porque a técnica simplificou; a inteligência continua tão complexa quanto, os roteiristas são tão valorizados quanto, uma boa história com bons diálogos com bons atores são coisas que têm valor em qualquer época. Nesse caso, o cinema digital não pode fazer nada, mas a ideia de você poder produzir para qualquer plataforma é genial, de não ter que ficar restrito a um suporte. Você percorre as plataformas todas, os suportes todos sem fronteira. É fantástico! As pessoas filmam muito hoje, embora filmar muito não significa que é melhor, porque você precisa ter clareza de qual é o seu objetivo. Claro que quando eu filmava documentário eu só podia filmar um take e, se não desse certo, eu estava frito, porque não tinha película 35 milímetros para suprir. Hoje é mais fácil fazer depoimentos, mas não se iluda: se você filmar demais, não necessariamente você vai melhorar o seu projeto. É ilusório isso.

Qual é o caminho a ser trilhado para o jovem que começa no cinema?

Aprender a técnica. É o que pode fazer diferença. Se tiver talento, o talento aparecerá. O cinema novo, por exemplo, negou a técnica. Eles não sabiam decupar. A câmera do Glauber Rocha andava porque ele não decupava, diferente do Walter Hugo. Não estou dizendo que ele é melhor do que o Glauber, mas que um não sabia fazer isso, por isso negou a técnica e inventou a forma de filmar. Hoje, é impossível negar a técnica – impossível e inútil. A primeira coisa então é: aprender os instrumentos. Em seguida, treine a dicção. Se você tiver dicção, você faz.

Fale alguns nomes importantes do nosso cinema. Humberto Mauro? Quem mais?

Humberto Mauro é muito interessante, sobretudo pela frustração da carreira dele. Que, apesar de frustrada, foi realizada. Quando ele se afastou do cinema dito comercial e se refugiou em uma repartição pública como o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), ele não deixou de fazer filmes admiráveis. Fez muitos curtas naquele momento, mas ele teve que se reinventar. O triste é que ele é a encarnação da nossa sina, da inviabilidade. A coisa mais chocante no cinema é que todos envelhecem e morrem ressentidos. É horrível. Não conheço cineasta brasileiro feliz, de bem com a carreira e com a vida. Todos têm projetos frustrados. Existe uma ideia de vitimização. Lima Barreto morreu amargurado, Anselmo Duarte morreu amargurado, Glauber Rocha morreu frustrado, e o Humberto também, certamente.

Esse jovem que estuda técnica, como ele viabiliza a produção? É via edital?

Quem tem força e talento viabiliza. Existe demanda por projetos bons e dinheiro oferecido a projetos bons. A questão é que nem sempre temos projetos bons. O cineasta é que decide fazer segundo o ímpeto interno, que nem sempre encontra eco em alguém exterior. Estamos muito viciados na coisa romântica de se fazer “o meu longa”. Mas para quem? Para quem, além de você mesmo?

E sua atuação como professor? Como é dar aula?

Gosto muito de dar aula. Divirto-me com os alunos. Fico lembrando de mim como aluno. Eu era muito rebelde, não queria ninguém cagando regra na minha frente, queria alguém que me ajudasse a ver o que importava, alguém que me estimulasse. Eu não sei se eu sou um professor como eu gostaria de ter tido, mas tento ser. Provoco um pouco, retiro o aluno de certa comodidade, porque existe a tendência de se colocar na aula como espectador. E, sobretudo, os deixo falar. Vou vendo a cada ano como vão evoluindo: o gosto e a cabeça. Há turmas que adoram Glauber Rocha, outras que odeiam. Dou aula de cinema brasileiro, preciso colocar no colo deles a nossa mediocridade e a nossa genialidade. Se eles se comportarem como aristocratas, não vão a lugar nenhum. Eles vão tentar reinventar o cinema brasileiro pela enésima vez. E para todas as pessoas que dizem querer reinventá-lo eu digo: “Já está inventado! É melhor tomar conta desse legado e participar dele, é melhor e mais fácil, senão será mais uma geração frustrada”. Eles falam: “Finalmente um filme bom”. Eles acham que eu tenho que passar só filmes bons, mas às vezes você

aprende com filmes que não são bons, porque quando o filme é bom parece que tudo é fácil de encaixar. As obras boas são extremamente ilusórias. Um filme bom parece fácil de fazer, mas, claro, não é.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

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