

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.