

Antonio Ferreira de Sousa Filho

VIVENDO DE CINEMA

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, à Área de Concentração: Estudo dos Meios e da Produção Mediática, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor, sob orientação da Profa. Dra. Marília da Silva Franco.

**São Paulo
2006**

VIVENDO DE CINEMA

Antonio Ferreira de Sousa Filho

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, à Área de Concentração: Estudo dos Meios e da Produção Mediática, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor, para a banca de examinadores formada pelos professores:

Presidente: _____

1º Membro: _____

2º Membro: _____

3º Membro: _____

4º Membro: _____

Defendida em:/...../.....

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Marília da Silva Franco, minha orientadora, pela confiança, compreensão, paciência e saber transmitido, tornando possível a realização deste trabalho.

À Profa. Dra. Roseli A. Fígaro Paulino e ao Prof. Dr. Afrânio Catani pelas valiosas contribuições por ocasião do Exame de Qualificação.

À Profa. Dra. Ana Maria Baricca, além de minha cunhada é pessoa vocacionada para o ensino, pela ajuda na formatação do trabalho assim como pela paciência e disponibilidade.

À todos os entrevistados, pela disponibilidade, confiança e amizade: Galileu Garcia, Jacques Deheinzelin, Maximo Barro, Ines Mullin, Miguel Ângelo, Carlos Ebert, Penna Filho, Toni Gorbi, Francisco Ramalho Júnior, José Luiz Sasso, Pedro Pablo Lazzarini.

À Adriana Camerini pela ajuda no “inglês”.

À Dra. Maria Dora G. Mourão; Dr. Marcello Giovanni Tassara e Dr. Ismail Norberto Xavier pela atenção e colaboração.

Ao Prof. Dr. João Carlos Massarolo pelas contribuições e amizade.

Ao Prof. Valdir Baptista pelo apoio e confiança no meu trabalho.

Jony Hideki H. Sugo, Blanca Elizabeth Chanampa (Tati Bassan), Alexandre Hage, Wanderlei Gomes da Cruz, Maria Nilza de Moraes, Mirian Biderman, Walkiria Lorusso, Nicola Martino, Marília Santos, Sergio Martinelli e Marcelo Righini, agradeço-lhes pela disponibilidade e contribuições.

Agradeço, sobretudo, a Deus pela energia e disposição para a realização deste trabalho.

DEDICATÓRIAS

Dedico este trabalho a todos os profissionais que ajudaram a edificar a história do nosso cinema, especialmente aqueles de funções pouco ouvidas nos estudos cinematográficos brasileiros.

À minha esposa Cida, pelo carinho, dedicação e compreensão pelas ausências desse período.

À Profa. Dra. Maria Helena de Nóbrega (Lena) pelo incentivo.

In memoriam:

Aos meus pais, Antonio Ferreira de Sousa e Maria Lourdes da Costa Sousa;

Aos Profs. Octavio Ianni e Eduardo Leone.

Resumo

O estudo trata da formação profissional e da sobrevivência dos trabalhadores na indústria cinematográfica em São Paulo, desde os anos 1950 até os dias atuais. Analisa as transformações ocorridas no setor e como essas mudanças colocam novos desafios aos profissionais da área. Também analisa o aprendizado dos profissionais de cinema de São Paulo, especialmente no que se refere as funções para as quais ainda não há cursos de formação, assim como procura entender como esses profissionais conseguem se manter em sua profissão.

Das várias entrevistas que realizamos com profissionais que atuam há muitos anos no cinema em São Paulo, extraímos inúmeras sugestões que resultaram em um projeto de uma escola de formação e capacitação. Quanto à questão da sobrevivência na atividade cinematográfica, evidenciou-se a dificuldade de se viver apenas do trabalho em filmes de longa metragem de ficção. Diferentemente da situação dos anos 1950, hoje o profissional de cinema tem a opção de atuar em vários ramos da atividade.

Palavras-chave: Cinema, cinema brasileiro, trabalhadores de cinema; sindicatos; ensino de cinema.

ABSTRACT

This study refers to the education and survival of the movie industry professionals in Sao Paulo, from the 1950's to present day. It analyzes the sector's transformations and how it brought new challenges to the industry professionals. Besides analyze the learning process of the professionals in the movie industry in Sao Paulo, especially, when related to tasks, for which there are no formal education available. Also, we look to understand how these professionals are able to maintain themselves in their profession of choice.

Several suggestions were extracted from interviews with long-time professionals of the movie business in Sao Paulo. These suggestions resulted in a project for a vocational school for preparation and development. In relation to the issue of survival in the movie industry, it became evident the degree of difficulty of making a living of just working for feature length fiction movies. Contrary to the situation in the 1950's, today's movie professional has several options for activities to choose from.

Keyword: Cinema, Brazilian cinema; cinematographic workers, syndicates; cinema teaching.

*“Se eu não tivesse fé,
não continuava a fazer filmes.”*
(Manoel de Oliveira)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: A FORMAÇÃO PROFISSIONAL DOS TRABALHADORES CINEMATOGRAFICOS DE SÃO PAULO.....	6
1.1. Um pouco de história.....	6
1.2. Evolução do quadro de funções cinematográficas.....	13
1.3. A televisão entra em campo.....	21
1.4. Artistas, técnicos e suas escolas.....	23
1.5. Convergência tecnológica.....	27
CAPÍTULO 2: CINEMA: SONHO E REALIDADE.....	32
2.1. Meu relato pessoal.....	32
2.2. A fundação do SINDCINE e tentativa de continuar na profissão.....	46
2.3. Invertendo as prioridades.....	48
2.4. O ensino como uma atividade paralela.....	49
2.5. A fundação do Instituto de Estudos Audiovisuais Roberto Santos.....	50
2.6. Fazendo um filme de três milhões com trezentos mil.....	50
CAPÍTULO 3: VIVER DE CINEMA.....	59
3.1. A escolha da profissão.....	60
3.2. O aprendizado do ofício.....	63
3.3. A sobrevivência e as atividades paralelas.....	68
3.4. Geração Contemporânea que está dando certo no mercado.....	77
CAPÍTULO 4: O PAPEL DOS SINDICATOS DE TRABALHADORES.....	87
4.1. Militância.....	87
4.2. Cassação do Sindicato de Trabalhadores e surgimento das Associações de Realizadores.....	92

4.3. Qualificação profissional.....	99
4.4. Reivindicações trabalhistas.....	103
4.5. Limitações quanto à atuação do Sindicato.....	106
4.6. Trabalhadores na Indústria Cinematográfica ou Audiovisual?.....	109
CAPÍTULO 5: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	118
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

O que é viver de cinema hoje? Até os anos 1950 trabalhar em cinema, em São Paulo, era uma grande aventura; não era considerado uma profissão. Carlos Ortiz¹, destacado crítico de cinema, teórico e diretor de filmes, especialmente no período 1948 a 1954, época em que surgiram os grandes estúdios em São Paulo, ao ser indagado sobre a experiência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz diz o seguinte:

...foi uma experiência boa, positiva, porque o cinema também não podia ficar toda a vida nas apalpadelas, nessas tentativas assim de rua, etc.... tinha que se consolidar industrialmente. Porque o grande problema do cinema até hoje, a meu ver, do que eu leio, do que eu depreendo aí, ainda é esse. Quer dizer, o pessoal de cinema tem que viver do cinema para que possa viver para o cinema. (ORTIZ apud BERRIEL, 1981, p. 13).

Jacques Deheinzelin, em trabalho ainda não publicado, faz um levantamento, indicando que, no mundo inteiro, dos anos 1950 para cá, o índice de consumo de audiovisual cresceu, no mínimo, 20 vezes e, no Brasil, 173 vezes, devido à televisão.

Com o ascensão da televisão e da produção de filmes publicitários, a possibilidade de se viver profissionalmente de cinema, foi aos poucos migrando para esses dois setores, que efetivamente conseguiram industrializar-se, enquanto a produção de filmes de longa metragem de ficção, apesar de ter melhorado significativamente seu nível técnico, continua com os graves problemas de sobrevivência que sempre a caracterizou.

¹ Carlos Ortiz escreveu crítica de cinema em coluna na Folha da Manhã no período de 1948 a 1952, dirigiu dois filmes de longa metragem *Alameda da Saudade*, 113 (1951) e *Luzes nas Sombras* (1953). Publicou vários livros sobre cinema, a maior parte deles com cunho didático (*Cartilha do Cinema*; *O Argumento Cinematográfico e sua Técnica*; *Dicionário do Cinema Brasileiro*; *Montagem na Arte do Filme*; *O Roteiro e sua Técnica*)

A Escola de Comunicação e Artes, da USP acertou ao transformar, recentemente, os dois cursos (Cinema & Vídeo e Rádio & Televisão) num único curso denominado Curso Superior do Audiovisual.

Outras escolas de cinema como a Australian Film Television & Radio Scholl, citadas por Carlos Augusto Calil (2000) em artigo no Jornal da USP², também adotaram essa medida. O artigo de Calil, é uma brilhante justificativa do nosso objeto de pesquisa, juntamente com os estudos de Jacques Deheinzelin.

A proposta inicial da nossa pesquisa estava voltada para a análise do impacto das novas tecnologias no processo de criação do cinema. Pretendíamos retomar a discussão sobre a autoria no cinema diante da nova realidade da tecnologia digital, dando prosseguimento ao trabalho que desenvolvemos no mestrado, no qual levantamos a possibilidade da segunda autoria no cinema ou das várias autorias de um filme.

No decorrer do processo, entretanto, verificamos que as mudanças não foram significativas e que já havia alguns trabalhos sendo realizados nessa direção, tais como: *Impacto das Tecnologias Digitais na Narrativa Cinematográfica*, do cineasta gaúcho Carlos Gerbase (2003) e *Cinema Digital – Um novo cinema?*, de Luiz Gonzaga Assis de Luca (2004).

Decidimos, eu e minha orientadora, dar um enfoque mais pragmático à pesquisa. Passamos a trabalhar a questão da formação profissional e da sobrevivência dos Artistas e Técnicos Cinematográficos de São Paulo. O objetivo inicial não foi totalmente alterado. Podemos dizer que foi ampliado, pois passamos a analisar a situação dos profissionais em geral e não apenas da área criativa.

Atuando em Sindicatos que congregam profissionais de cinema há mais de 25 anos, tivemos a oportunidade de acompanhar ao longo desse

² CALIL, C.A.M. “Novidade na USP: o Curso Superior do Audiovisual” in Opinião Jornal da USP, p.2, de 03 a 09/04/2000.

tempo os inúmeros problemas desses profissionais, sejam os relacionados com a qualificação ou mesmo com a permanência no meio cinematográfico.

Além da condição de observador privilegiado dos profissionais de cinema, somos um pesquisador, agente do processo que está sendo analisado, pois ao longo desses anos atuamos, também, como cineasta, cuja trajetória será relatada mais adiante.

A partir daí, era necessário delimitar o campo de pesquisa, tarefa nem um tanto fácil, devido a variedade de funções em que se desdobra a atividade cinematográfica,

Pensamos inicialmente em restringir por áreas: Produção, Direção, Direção de Arte, etc., mas nos demos conta que o importante era considerar o tempo de experiência dos profissionais e não apenas a sua função ou área de atuação, uma vez que “viver de cinema” é o nosso tema de estudo.

Dessa forma, decidimos focar nossa atenção nos profissionais que atuam em São Paulo há mais de 20 anos, período esse que entendemos como suficiente para uma certa estabilização no meio cinematográfico.

Assim, considerando o foco de nosso trabalho, abordamos nas entrevistas os seguintes tópicos: formação profissional e sobreviver de cinema.

Realizamos 11 entrevistas com profissionais que iniciaram suas atividades no cinema entre os anos 1950 e 1970 e que persistiram nas mesmas apesar das adversidades, o que poderemos observar em seus depoimentos.

O perfil desses profissionais apresentamos no quadro a seguir:

Entrevistados	Funções	Início da Atividade ³	Formação na Área
1. Galileu Garcia	Diretor, Produtor e Roteirista	1950	Autodidata
2. José Luis Sasso	Técnico Operador de Mixagem	1960	Técnico em Eletrônica
3. Carlos Ebert	Diretor de Fotografia	1970	Autodidata
4. Francisco Ramalho Júnior	Diretor, Produtor e Roteirista	1970	Autodidata
5. Inês Mullin	Assistente de Direção	1970	Graduação em Cinema
6. Máximo Barro	Montador	1950	Autodidata
7. Miguel Ângelo	Técnico de Som Direto	1960	Autodidata
8. Toni Gorbi	<i>Gaffer</i> (Eletricista Chefe)	1970	Autodidata
9. Penna Filho	Diretor, Produtor e Roteirista	1960	Autodidata
10. Jacques Deheinzelin	Produtor e Diretor de Fotografia	1950	Formado em Cinema
11. Pedro Pablo Lazzarii	Diretor de Fotografia	1970	Autodidata

Quadro 1

A ordem do “roteiro”, que nos aproximará do que é “viver de cinema” é a seguinte:

a) no primeiro capítulo estabelecemos a questão da formação profissional: como foram os processos de aprendizado prático e teórico dos profissionais

³ As data apresentadas indicam a década que o profissional iniciou a sua atividade no ramo cinematográfico.

de cinema de São Paulo e da evolução das equipes e das funções dentro das mesmas;

b) no segundo, apresentamos nossa trajetória no cinema;

c) na seqüência abordamos a sobrevivência na atividade profissional, destacando a experiência de 8 dos profissionais entrevistados (Galileu Garcia; Jacques Deheinzelin, Máximo Barro; Francisco Ramalho Júnior; Penna Filho; Miguel Ângelo; Inês Mullin e Toni Gorbi), cujo critério para tal destaque foi o envolvimento demonstrado pelos mesmos no tópico em questão. Esclarecemos que a experiência dos demais (Pedro Pablo Lazzarini; José Luis Sasso e Carlos Ebert), são trazidas nos quatro capítulos desta tese, uma vez que enfatizam a formação profissional, tema esse que emerge em várias discussões;

d) no quarto capítulo abordamos a questão da organização e do papel do sindicato dos trabalhadores cinematográficos;

e) para finalizar fazemos uma reflexão sobre as experiências relatadas, apontando as mudanças ocorridas no setor, principalmente, em função da convergência tecnológica.

Esperamos que este trabalho possa contribuir para um melhor entendimento do que é sobreviver de cinema e, ainda, fornecer subsídios para a formação e aperfeiçoamento profissional no setor cinematográfico, sobretudo para as funções técnicas que não exigem a formação universitária.

1. A FORMAÇÃO PROFISSIONAL DOS TRABALHADORES CINEMATOGRAFICOS DE SÃO PAULO

1.1. Um pouco de história

Como em todo lugar do mundo, a atividade cinematográfica no Brasil, atraiu muitos espíritos aventureiros: pessoas que vão descobrindo as possibilidades técnicas e artísticas enquanto as experimentam.

A nossa história possui uma infinidade de nomes de experimentadores que, praticamente sozinhos, descobriram sua própria maneira de se expressar no cinema. De Humberto Mauro, passando por Mário Peixoto, Glauber Rocha, Ozualdo Candeias, até os dias atuais, quando vivemos a época da eletrônica, é grande o número de pessoas que se envolvem com o cinema vindas de outra formação.

Quando se trata de uma atividade artística como Direção, Direção de Arte, Cenografia, etc., o problema da qualificação, de certa maneira, a nosso ver, não é tão grave. Uma pessoa formada em arquitetura, por exemplo, não terá grande dificuldade em seguir uma carreira de cenógrafo; um diretor de teatro, poderá não ter dificuldade em dirigir um filme, desde que trabalhe com uma equipe que colabora e tenha um bom assistente de direção que entenda a técnica cinematográfica. Muitos diretores famosos iniciaram suas carreiras sem entender absolutamente nada de técnica de cinema. Já as funções técnicas exigem um domínio que não se adquire tão rapidamente.

A atividade cinematográfica, por mais que tenha se industrializado em alguns países, continua com um aspecto artesanal típico do meio. Por exemplo, as funções de assistente de câmera, operador de câmera,

eletricista de cinema, maquinista de cinema, continuista são funções que não se formam da noite para o dia.

Segundo Georges Sadoul (1951), Georges Méliès teria sido o primeiro a conceber a produção de filmes em série semelhante ao trabalho de uma fábrica. Foi dele a idéia de construir o primeiro estúdio, combinando palco de teatro e laboratório fotográfico. Pouco tempo depois, Charles Pathé mandou construir um estúdio com o mesmo intuito e durante muitos anos funcionou como uma verdadeira fábrica produzindo inclusive as películas virgens que usava nos filmes, os cenários, as câmeras e os projetores. Vêm dessa época as diversas funções em que se desdobra a atividade cinematográfica, muitas delas importadas do teatro.

Essas funções foram sofrendo transformações ao longo dos anos, mas o básico sempre se manteve: argumentistas, dialogadores, cenaristas, realizadores, fotógrafos, *cameraman*, figurinistas, maquiladores, eletricistas, operadores de máquinas, decoradores de ambientes, pessoal de laboratório (reveladores e copiadores), contra-regra, guarda-roupa, produção, anotadora, etc..

Segundo o professor Roy Armes (1999), na década de 1920, nos Estados Unidos, inicia-se a definição de papéis dentro da produção de um filme:

A fragmentação resultante da força de trabalho provocou novos problemas administrativos, que só puderam ser resolvidos com a nova ênfase no *script*. A detalhada continuidade, à qual o diretor era obrigado por contrato a se prender, permitia a separação crucial entre a concepção (e, portanto, custos e cronogramas) do filme por parte da administração – os produtores – e a execução do filme, sob responsabilidade dos empregados remunerados – incluindo o diretor. Só dessa maneira foi possível assegurar controle sobre os orçamentos, recursos e agenda necessários para garantir um fluxo constante de produtos economicamente rentáveis aos estúdios. (p.128-9).

Os pioneiros do cinema americano, David Griffith, Thomas Ince, Mack Sennet, chamados de “os independentes” por não se submeterem ao

truste organizado por Thomas Edison, faziam seus filmes com atores desconhecidos e sem muitas regras. Mesmo *Intolerância* (1916), o segundo filme de longa metragem de Griffith, no qual foram investidos dois milhões de dólares, um valor astronômico para época, não tinha um script totalmente definido. Griffith o ia construindo à medida que filmava. Essa ousadia teve um alto custo. *Intolerância* foi um fracasso de público, e nas palavras de Sadoul (1951): “Os homens da Wall-Street – que haviam abandonado o truste vencido, para financiar os Independentes – deixaram de confiar nos realizadores, preferindo os atores de cartaz”. (p.29-30).

Segundo Ismail Xavier (1984):

A derrota de Griffith no pôquer da indústria e do mercado simboliza, mais talvez do que outra qualquer, a consolidação do controle dos produtores e da Hollywood da divisão do trabalho, do *star-system*, dos riscos calculados. (p.69)

Sem entrar no mérito da questão cinema industrial versus cinema independente, a importância da criação dos estúdios está na tentativa de se produzir filmes em escala e, conseqüentemente, surge daí a necessidade de mão de obra qualificada para atender a tal demanda.

Um dos graves problemas do cinema brasileiro, com relação a qualificação profissional é nunca ter conseguido produzir filmes de longa metragem com a regularidade que o fazem alguns países, como Índia e Estados Unidos.

O primeiro grande estúdio cinematográfico brasileiro foi o estúdio da Cinédia, criado por Ademar Gonzaga no Rio de Janeiro em 1930. Segundo Anita Simis (1996), a proposta da Cinédia era copiar o modelo de estúdios de Hollywood.

Recusando o gênero do documentário, propunham um cinema de estúdio com cenários bem decorados. Hollywood, que se destacava pela superioridade na confecção do roteiro, era o exemplo de competência e eficiência técnica. (p.89-90)

Segundo Caldas e Montoro (2006) a Cinédia teria sido favorecida pela quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, que levou as empresas de cinema dos Estados Unidos durante um período a voltar-se para o seu mercado interno e para os países de língua inglesa.

O fato é que a Cinédia resistiu por quase duas décadas superando inclusive questões técnicas complicadas como o aparecimento do cinema sonoro e bem ou mal, formando uma grande quantidade de profissionais.

Em 1941, surge um outro estúdio, também no Rio de Janeiro, a Atlântida, criado por Moacir Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle. A Atlântida passou a produzir um tipo de filme semelhante ao que vinha sendo produzido pela Cinédia denominado pejorativamente de “chanchada”. Esse tipo de filme fazia grande sucesso junto às classes populares e era bastante criticado pela elite intelectual. É importante observar que naquela época o cinema brasileiro conseguiu ser rentável chegando a despertar o interesse de alguns empresários conforme o comentário abaixo:

No fim da década de 40, mais precisamente no ano de 1947, o sucesso das chanchadas trouxe para a Atlântida uma série de novos investidores, interessados principalmente em participar dos lucros da empresa, então sob a administração dos irmãos Burle e Moacyr Fenelon. Entre eles estava Luís Severiano Ribeiro Jr., que entrou juntamente com vários outros empresários no ramo de investimento em produções. A Severiano Ribeiro Jr. interessava o domínio de pelo menos 40% das salas de exibição no Brasil. Assim ele poderia participar dos lucros de um forma muito maior, e acabou por se tornar acionista majoritário e, conseqüentemente, dono da companhia. (CALDAS e MONTORO, 2006, p.193).

No final dos anos 1940 e início dos 1950 é a vez de São Paulo criar finalmente seus grandes estúdios. O mais importante deles, o que deu grande contribuição para a formação da mão de obra cinematográfica paulista, foi sem dúvida a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. A Maristela e a Multifilmes vieram logo depois. Infelizmente, todos eles tiveram vida curta.

Antes do surgimento desses estúdios em São Paulo, a maioria dos filmes era produzida de forma precária, sem profissionalismo. Os cursos de formação que apareciam eram, na verdade, parte do que se passou a chamar de “cavação”, ou seja, grupos aventureiros, geralmente filhos de imigrantes, que seduziam empresários endinheirados a investirem em cinema. É dessa época, início dos anos 1920, a criação da Escola de Artes Cinematográficas Azzurri, em São Paulo.

Sobre o surgimento dessa escola, Galvão (1975) nos conta o seguinte:

Um grupo de rapazes, filhos de imigrantes e na sua maioria antigos amadores dos grupos teatrais espanhóis e italianos, começa a se agregar em torno deles; deste agrupamento surge a Escola de Artes Cinematográficas Azzurri. Seus alunos – futuros atores, diretores, cinegrafistas, laboratoristas, *cavadores* - seriam os homens que, quase sempre anonimamente, iriam dar ao cinema paulista toda a vitalidade que o sustentou durante mais de dez anos. (p.40)

Com o tempo, segundo a professora Maria Rita Galvão (1975), “a cavação se institucionaliza” (p.42). Os alunos da Escola Azzurri tornam-se “cavadores”, abrem novas escolas e disputam espaço nas produções de cine-jornais e documentários com os pioneiros Gilberto Rossi, Arturo Carrari e José Medina. Eventualmente produzem filmes de enredo.

De acordo com o depoimento de personalidades do cinema paulista, como Roberto Santos, Galileu Garcia⁴, não há dúvida de que a profissionalização dos trabalhadores cinematográficos de São Paulo começou com a fundação dessas companhias no início dos anos 1950, especialmente, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Tratando desse assunto, Carlos Ortiz dá o seguinte depoimento:

(...) é por isso que a Vera Cruz foi um experiência válida; Maristela, Multifilmes e outras experiências, eram experiências válidas, importantes mesmo. A gente tinha que sair desse campo experimental, dessas tentativas puramente experimentais para uma tentativa industrial. (...)

⁴ Os depoimentos de Roberto Santos e Galileu Garcia, são encontrados em “Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz”, de Maria Rita Galvão, São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

Então só poderíamos ter oportunidade de sair dessa opressão quando fossemos também uma indústria senão grande, pelo menos uma indústria suficientemente sólida para darmos o pão e darmos a subsistência a todos os nossos técnicos de cinema. Por que como é que poderia o sujeito viver e manter a família, fazendo um filme hoje e depois... tirando férias por dois, três anos. Esperar dois, três anos, para fazer um segundo filme... (...)
Nós todos tínhamos a viva consciência de que tínhamos que partir para o cinema industrializado, sem o que não haveria possibilidade de fixar o pessoal do cinema no cinema. (ORTIZ apud BERRIEL, 1981, p.13-5)

Mesmo os críticos mais severos da Vera Cruz, como Alex Vianny, reconhecem que a qualidade técnica dos filmes brasileiros e o profissionalismo melhoraram sensivelmente depois da sua fundação. Já para os entusiastas, como Galileu Garcia, a Vera Cruz foi uma verdadeira escola e formou uma geração de técnicos de primeira linha.

Com o desaparecimento desses estúdios, a questão da formação do pessoal técnico do cinema brasileiro voltou a ser um dos nossos problemas.

Segundo estudo dos irmãos José Renato e José Geraldo Santos Pereira (Pereira,1973) o I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, realizado em 1952, no Rio de Janeiro, foi o responsável pela primeira manifestação pública a favor da criação de um estabelecimento oficial de ensino cinematográfico no país. Nesse evento, após discussão, aprovou-se uma resolução recomendando às autoridades brasileiras a criação de uma escola de cinema que foi reiterada no ano seguinte, durante a realização do II Congresso, em São Paulo.

Em 1960, durante o governo Juscelino Kubitschek, finalmente é criada a Escola Nacional de Cinema. No ano seguinte, com a posse de um novo presidente da República, Jânio Quadros, é criado o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica - GEICINE, dirigido por Flávio Tambellini, que nomeou um grupo para estudar a reestruturação da Escola recém-criada. Desse estudo surgiu um projeto do Centro de Ensino Cinematográfico, nos

moldes do que é hoje o CTAv (Centro Técnico Audiovisual) que pertence ao Ministério da Cultura, que além de um centro de formação teria também equipamentos de última geração e estúdios para serem utilizados por produções de pequeno porte. Entretanto, lamentavelmente, o resultado de tal esforço foi o seguinte: a Escola Nacional de Cinema foi extinta por um decreto do governo Jânio Quadros e o projeto do Centro de Ensino Cinematográfico jamais saiu do papel. (Pereira ,1973) .

Ainda de acordo com Santos Pereira, em 1958, a Universidade Católica de Minas Gerais fundou a Escola Superior de Cinema, um dos mais antigos cursos superiores de cinema de uma instituição privada e, em 1965, surge o primeiro curso ministrado por uma instituição oficial de ensino, a Universidade Federal de Minas Gerais. Nessa mesma época é criada, em São Paulo, a Escola Superior de Cinema, na Faculdade de Economia São Luiz e, posteriormente, surgem os cursos na Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo. Santos Pereira fala ainda sobre o curso de cinema do Instituto de Comunicação, da Universidade de Brasília, mas não é muito preciso em relação as datas.

Com relação à criação desses cursos, o que sabemos, por informação da Profª Drª. Marília Franco é que o primeiro curso de cinema em nível de graduação, foi o da Universidade de São Paulo, oficializado em 16 de junho de 1966. Os demais cursos citados pelos irmãos Santos Pereira eram de extensão ou algo semelhante, mas não de graduação.

Em levantamento recente, no site do CTAv/FUNARTE⁵ (2006) encontramos 11 cursos superiores de cinema existentes no Brasil. Mas na verdade já existem 15 cursos superiores de cinema. Os cursos da Universidade Anhembi Morumbi, da Metodista e do SENAC, recentemente criados, ainda não constam no site.

A maioria das pessoas que procura um curso superior de cinema está interessada em seguir a carreira de diretor ou pelo menos pensam

⁵ Disponível em www.decine.gov.br

exercer uma função importante como roteirista, diretor de fotografia, montador, enfim, alguma função na qual seja possível expressar-se como artista.

Uma equipe de cinema, apesar dos avanços tecnológicos não diminuiu com o tempo, pelo contrário, aumentou. São inúmeras funções que vão desde o motorista especializado em transporte para filmagens até o diretor. Para as funções hierarquicamente menos destacadas de uma equipe cinematográfica, como eletricitista, maquinista, contra-regra, etc., não existe curso de formação no Brasil. Mais adiante falaremos de uma proposta de criação de cursos técnicos de nível médio que está sendo elaborada pelo SINDCINE – Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo.

1. 2. Evolução do quadro de funções cinematográficas

Antes do surgimento dos grandes estúdios em São Paulo (Vera Cruz, Maristela e Multifilmes), não havia uma sistematização do quadro de funções de uma equipe de cinema. Muitos filmes eram feitos em esquemas amadores ou semi-amadores. Mesmo na época da implantação desses estúdios, um filme realizado no interior de São Paulo, *Armas da Vingança* (dir. Carlos Coimbra, 1955), ficou famoso por ter sido feito com uma equipe de apenas três pessoas além do diretor.

Todos os que fizeram o filme estavam estreando. Eu, como diretor; o Konstantin, como produtor. Nossa equipe era formada por nós e mais duas pessoas – o Konstantin era o diretor de fotografia, havia um italiano, o Hélio Coccheo, que era assistente de câmera, e o quarto era o outro italiano que ajudou o Konstantin a levantar a produção e virou uma espécie de faz-tudo, quebrando todos os galhos no set. (MERTEN, 2004, p.49)

O tamanho das equipes foi aumentando à medida que se tentava produzir filmes em escala industrial. Nosso estudo parte desse ponto zero, no início dos anos 1950, até os dias atuais.

No início dos anos 1950, mesmo os filmes da Vera Cruz, colocavam nos créditos apenas as funções mais destacadas. Analisando as fichas técnicas dos primeiros filmes produzidos pela Vera Cruz observamos, nas áreas abaixo, o seguinte:

➤ **ROTEIRO:** como havia muitas adaptações literárias, era comum a figura do romancista como o autor do argumento original, um Argumentista que fazia o tratamento cinematográfico (alguém com conhecimento da linguagem cinematográfica) e os Dialoguistas que, geralmente, era algum literato de renome, como Guilherme de Almeida, por exemplo.

➤ **FOTOGRAFIA e CÂMERA:** temos a figura do Fotógrafo, que não recebia a designação de Diretor de Fotografia, o Operador, que passou a ser chamado depois de Operador de Câmera, o Foquista e o Assistente de Câmera.

➤ Agregada à área de Fotografia e Câmera temos o **CHEFE ELETRICISTA** e o **CHEFE MAQUINISTA**. Estes possuíam inúmeros ajudantes, pois o equipamento, principalmente os refletores, eram muito pesados. Geralmente eram pessoas com um bom preparo físico. Tais ajudantes, hoje, Assistentes de Eletricistas e Assistentes de Maquinistas não aparecem nas fichas técnicas.

➤ **DIREÇÃO DE ARTE:** que não recebia esse nome, temos: Diretor Artístico, Assistente do Diretor Artístico, Responsável pelas Construções (Cenários), Colaborador, Maquilador, Cabeleireiro, Desenhista de Costumes, Cenógrafo, Arquiteto Decorador, Assistente do Arquiteto Decorador e Figurinista.

➤ **SOM:** em alguns filmes temos a designação genérica de “Som” ou “Chefe de Som” com o nome de um ou dois profissionais responsáveis e seus

Assistentes. Em outros, como *Tico-tico no fubá* (Vera Cruz – 1952) e *Apassionata* (Vera Cruz – 1952), recebem especificações mais detalhadas como Engenheiro de Som, Técnico de Gravação e Operador de Microfone.

➤ **PRODUÇÃO:** temos Gerente de Produção, Assistente de Produção, Coordenador de Produção, Produtor do Filme (pessoa que financiou), Administrador de Produção, Diretor de Produção.

➤ Agregados a área de Produção temos: Chefe de Guarda Roupas, Encarregado de Guarda Roupas, Contra-Regra, Móveis e Antiquidades, Objetos de Arte e Antiquidades.

➤ **DIREÇÃO:** Diretor, Co-Diretor, Diretor Assistente, Assistente de Direção, Continuista.

➤ **MONTAGEM:** Chefe de Edição, Montador, Assistente de Montador.

Em 1956, por ocasião da criação da ATACESP (Associação dos Técnicos e Artistas Cinematográficos do Estado de São Paulo), que reunia atores e técnicos de cinema, foi feita uma sistematização de funções cinematográficas por área⁶, ficando da seguinte forma:

- a) CENÁRIO (Cenarista, Roteirista, Dialoguista)
- b) DIREÇÃO (Diretor, Assistente, Anotador)
- c) PRODUÇÃO (Diretor ou Gerente, Assistente, Contra-regra, Acessorista)
- d) FOTOGRAFIA E CÂMERA (Diretor de Fotografia, Operador, Assistente de Câmera, Fotógrafo de Cena)
- e) MONTAGEM E CARPINTARIA DE CENA (Chefe Maquinista, Maquinista, Carpinteiro de Cena)
- f) ELETRICIDADE (Chefe Eletricista, Eletricista)

⁶ Tal sistematização encontra-se nos Estatutos da Associação dos Técnicos e Artistas Cinematográficos do Estado de São Paulo, registrado no 4º Registro Civil de Pessoa Jurídica, na cidade de São Paulo.

- g) CENOGRAFIA E COSTUMES (Cenógrafo, Assistente de Cenografia, Figurinista, Decorador, Pessoal de Construção de Cenários, Pessoal de Guarda Roupa)
- h) MAQUIAGEM (Maquilador, Cabeleireiro)
- i) MONTAGEM (Montador, Assistente, Cortador)
- j) SOM (Técnico de Gravação, Técnico de Mixagem Sonora)
- k) LABORATÓRIO (Técnicos de Revelação, Copiagem, Trucagem)
- l) REPORTAGEM (Cinegrafista da Imprensa Filmada)
- m) INTERPRETAÇÃO (Atrizes e Atores)
- n) PUBLICIDADE (Publicistas da Produção)

No início dos anos 1960 a ATACESP sistematizou o que seria considerado uma equipe mínima de cinema naquela época - Diretor; Assistente de Direção; Continuista; Diretor de Produção; Assistente de Produção; Diretor de Fotografia; Operador de Câmera; Assistente de Câmera; Maquiador; Chefe Eletricista; Três Eletricistas; Chefe Maquinista; Maquinista e Guarda Roupeira, totalizando 16 pessoas. Em 1963 a ATACESP foi transformada em Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo⁷.

Pesquisando o livro de registro de associados desse sindicato levantamos as seguintes funções:

➤ Arquivista de filmes; Assistente de Revelador (Laboratório); Assistente de Som; Assistente de Direção; Assistente de Câmera; Assistente de Eletricista; Assistente de Montagem; Assistente de Produção Auxiliar de Laboratório; Auxiliar de Montagem; Auxiliar de Revelação (Laboratório); Auxiliar de *Table Top*; Auxiliar Técnico; Câmera; Carpinteiro; Cenógrafo; Chefe Maquinista; Cinegrafista; Cinegrafista (Jornal); Cinematográfico (Técnico); Continuista; Contra-Regra; Copiador (Laboratório); Copista (Laboratório); Decorador;

⁷ Em alguns documentos que pesquisamos o nome do sindicato aparece como Sindicato dos Trabalhadores “nas Indústrias Cinematográficas” do Estado de São Paulo. Porém no Diário Oficial da União o nome que consta é Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo.

Desenhista; Desenhista Animador; Diretor; Diretor Artístico; Diretor de Cinema; Diretor de Curta Metragem; Diretor de Dublagem; Diretor de Fotografia; Diretor de *Gingles*; Diretor de Produção; Documentarista; Editor; Eletricista; Engenheiro Eletricista; Fotógrafo (Cinegrafista); Fotógrafo de Cena; Geradorista; Gerente de Produção; Guarda Ropeira; Laboratorista; Letrista; Maquilador; Maquinista; Marcador de Luz P/B (Laboratório); Mecânico (Laboratório); Mecânico de Laboratório; Montador Montador de Negativo (Laboratório); Projecionista; Revelador (Laboratório); Revelador de Colorido (Laboratório); Revelador de Negativo Colorido (Laboratório); Revelador de Positivo Colorido (Laboratório); Revisor de Negativo (Laboratório); Roteirista; Secretária de Produção; Sonoplasta; Técnico de Cor (Laboratório); Técnico de Manutenção; Técnico de Som.

A nomenclatura das funções cinematográficas no Brasil, sempre foi muito confusa. Adaptada de outros idiomas sofreu alterações ao longo dos anos. A mesma função aparece, por vezes, com outro nome, como por exemplo, Editor/Montador, Fotógrafo/Cinegrafista, como se fossem sinônimas. No caso desta última, atualmente chamamos o Fotógrafo de Diretor de Fotografia. O Cinegrafista não tinha o status de um Diretor de Fotografia. Era o profissional que trabalhava filmando reportagens. É comum também o uso da palavra “auxiliar” no lugar de “assistente”. É provável que auxiliar signifique um status inferior ao de assistente. Em algumas funções como Assistente de Direção e Assistente de Câmera, essa questão foi resolvida usando-se as designações: Primeiro Assistente, Segundo Assistente, Terceiro Assistente.

Observamos que da lista acima, com 65 funções, grande parte são funções de profissionais de laboratório, que ainda não haviam aparecido nas listas anteriores.

Na área de Direção há uma diversidade de tipos de Diretores: Diretor Artístico, Diretor de Cinema, Diretor de Curta Metragem e Diretor de Jingles. É curioso observar que Documentarista não reivindica status de diretor. No início da publicidade, o diretor de comerciais era chamado de

Diretor de curta metragem ou Diretor de Jingles, portanto, é provável que as duas designações queiram dizer a mesma coisa.

O levantamento mais criterioso feito no Brasil das funções cinematográficas, foi o que resultou no Título Cinema do quadro anexo ao Decreto 82.385/78, que regulamentou a Lei dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões. Lá estão listadas e descritas 64 funções da área de cinema. Mais adiante voltaremos ao assunto.

A regulamentação dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões⁸, que abrange os profissionais de cinema, foi um projeto inicialmente pensado para os profissionais de artes cênicas. Uma prova disso é que no artigo 7º referente à obtenção do registro profissional lemos o seguinte:

Para registro do Artista ou do Técnico em Espetáculos de Diversões, é necessário a apresentação de:

I - Diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da Lei; ou

II - Diploma ou certificado correspondentes às habilitações profissionais de 2º Grau de Ator, Contra-regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes, reconhecidas na forma da Lei; ou

III - Atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais e, subsidiariamente, pela Federação respectiva.

Ou seja, não há nenhuma referência a funções caracteristicamente cinematográficas como continuista, montador, operador de câmera, etc.. É claro que podemos entender que “outros cursos semelhantes reconhecidos na forma da lei” inclui as funções cinematográficas.

Quase toda a imprensa daquele período se referia ao projeto como regulamentador da profissão de artista, ou projeto que regulamentava a profissão dos atores. Os produtores de cinema se opuseram ao projeto e

⁸ Lei 6533/78 que dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artista e de técnico em espetáculos de diversões, e dá outras providências.

um dos seus argumentos foi o de não terem sido consultados; já os cineastas filiados a APACI (Associação Paulista de Cineastas) e a ABD (Associação Brasileira de Documentaristas), apoiaram. Sobre essas duas associações falaremos com mais detalhes no capítulo 4 ao abordarmos o papel dos sindicatos.

Antes desse episódio, com a tentativa de industrialização da atividade cinematográfica, no Rio de Janeiro entre 1930 e 1941, com a criação da Cinédia, e da Atlântida e em São Paulo, no início dos anos 1950, e com a Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, surgiram dois sindicatos de trabalhadores, um em cada Estado, que acabaram desaparecendo junto com a falência dos referidos projetos de industrialização. Portanto, na época em que surgiu a proposta de regulamentação, os trabalhadores cinematográficos, estavam sem sindicato.

Na verdade os profissionais de cinema foram pegos de surpresa com a inclusão da categoria na regulamentação dos artistas e técnicos, pois essa não era uma reivindicação deles.

Os atores, diferentemente dos cineastas, há muitos anos vinham reivindicando a regulamentação da profissão como demonstra o trecho do artigo abaixo, publicado no jornal Folha de São Paulo, em 25 de maio de 1978, sob o título "*Cenas da espera: Godot chegou?*":

Há 40 anos que os atores pedem, insistem, reclamam, reivindicam "a regulamentação urgente da profissão" e, no entanto, os processos nesse sentido tramitam vagarosamente, dormiram nas gavetas, passearam pelos mais variados órgãos federais como se estivessem programados em câmera lenta.

A primeira reação da classe, no entanto, foi rejeitar o projeto vindo do governo. Houve muita polêmica. Surgiu então um substitutivo do Deputado Álvaro Valle que acabou apaziguando os ânimos e sendo aprovado. A principal reivindicação da classe artística era pela retirada no projeto de lei do governo de um Conselho Federal de Artistas e Técnicos que ficaria responsável pelo controle da atividade profissional. Além disso,

os artistas reivindicaram que constasse no substitutivo a proibição da cessão de direitos autorais. As duas reivindicações foram atendidas.

Os Sindicatos dos Artistas (SATs) que existiam apenas em São Paulo e Rio de Janeiro, para atenderem a nova designação mudaram sua sigla para SATED – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões. Os SATEDs tomaram a iniciativa de convocar os profissionais de cinema para tentar incluí-los na regulamentação e no rol das funções abrangidas pela designação “Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões”. Foi então, que a “toque de caixa”, várias comissões de profissionais de cinema foram formadas no sindicato, com o intuito de fazer um estudo sobre cada função existente na atividade e elaborar uma descrição detalhada das mesmas. Esse levantamento, sobre o qual já nos referimos, acabou resultando na inclusão dos profissionais de cinema na regulamentação dos artistas e técnicos em espetáculos de diversões, cujo decreto regulamentador incluiu no seu quadro anexo as funções correspondentes ao cinema.

Observando com atenção a regulamentação dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, iremos descobrir vários indícios de que ela foi pensada tendo em vista o trabalho do Ator:

- Além do artigo 7º, ao qual já nos referimos, o artigo 10º refere-se às cláusulas obrigatórias que o contrato deverá conter. No item IV temos o seguinte: “título do programa, espetáculo ou produção, ainda que provisório, com **indicação do personagem** nos casos dos contratos por tempo determinado”. Ora, personagem se refere ao trabalho de ator, não tem sentido colocar o nome de um personagem no contrato de um técnico!
- O Artigo 21º trata da jornada de trabalho e prega que, “quando em estúdio: 6 (seis) horas diárias”. Sabemos que em nenhum lugar do mundo a jornada de trabalho de um técnico de cinema é de 6 (seis) horas.

- O Artigo 27º determina que o fornecimento de guarda-roupa seja de responsabilidade do empregador.
- O Artigo 31º: “**Os textos destinados à memorização**”, juntamente com o roteiro de gravação ou plano de trabalho, deverão ser entregues ao profissional com antecedência mínima de 72 (setenta e duas) horas, em relação ao início dos trabalhos.

Enfim, são várias preocupações legítimas, com relação ao trabalho do ator, que para os profissionais técnicos não fazem o menor sentido.

1. 3. A televisão entra em campo

Em 1978, alguns meses depois da aprovação da lei dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, foi regulamentada a profissão de Radialista, que abrange profissionais de rádio e televisão.

Inaugurada oficialmente em 18 de setembro de 1950, época em que se iniciavam também as atividades da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada um ano antes, a televisão brasileira teve seu grande impulso durante o regime militar, iniciado em 1964, cuja ideologia moldada na Escola Superior de Guerra, através da Lei de Segurança Nacional dava grande importância aos meios de comunicação. Segundo Sérgio Mattos (2002), autor do livro História da Televisão Brasileira:

*Os meios de comunicação de massa se transformaram no veículo através do qual o regime poderia persuadir, impor e difundir seus posicionamentos, além de ser a forma de manter o **status quo** após o golpe. A televisão, pelo seu potencial de mobilização, foi mais utilizada pelo regime, tendo também se beneficiado de toda a infra-estrutura criada para as telecomunicações. (p.35).*

Caberia uma reflexão sobre o desenvolvimento de um modelo industrial em detrimento de outro, ou porque se desenvolveram separadamente, mas esse não é o objetivo do nosso trabalho. A verdade é que a falência dos modelos de industrialização do cinema brasileiro, como a Vera Cruz, e o progresso da televisão levou alguns profissionais formados na atividade cinematográfica a migrarem para televisão.

No seu início, como ainda não havia vídeo teipe, a maior parte da programação da televisão era feita ao vivo e alguns programas filmados em película. Algumas empresas de televisão possuíam seus próprios laboratórios de revelação e copiagem de filme, moviolas, câmera de cinema, etc.. Daí a regulamentação dos Radialistas além da semelhança geral com a dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões possuírem em seu quadro várias funções que constam no anexo ao Decreto 82.385/78, título cinema, tais como: Continuista, Contra-regra, Diretor de Dublagem, Guarda-roupa, Figurinista, Aderecista, Cenotécnico, Maquinista, Cenógrafo, Montador de filmes, etc.. Analisaremos mais adiante essa migração assim como a migração desses profissionais para o cinema publicitário.

Voltando à regulamentação dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, temos a seguir as 64 funções⁹ que constam no Decreto 82.385/78:

⁹ Para descrição de cada uma das funções ver Anexo I.

1. Aderecista	2. Animador	3. Arquivista de Filmes	4. Assistente de Animação
5. Assistente de Animador	6. Assistente de Câmeras de Cinema	7. Assistente de Cenografia	8. Assistente do Diretor Cinematográfico
9. Assistente de montador Cinematográfico	10. Assistente de Montador de Negativo	11. Assistente de Operador de Câmera de Animação	12. Assistente de Produtor Cinematográfico
13. Assistente de Revisor e Limpador	14. Assistente de Trucador	15. Ator	16. Auxiliar de Tráfego
17. Cenarista de Animação	18. Cenógrafo	19. Cenotécnico	20. Chefe de Arte de Animação
21. Colador-Marcador de Sincronismo	22. Colorista de Animação	23. Conferente de Animação	24. Continuista de Cinema
25. Contra-Regra de Cena	26. Cortador-Colador de Anéis	27. Diretor de Animação	28. Diretor de Arte
29. Diretor de Animação	30. Diretor Cinematográfico	31. Diretor de Dublagem	32. Diretor de Fotografia
33. Diretor de Produção Cinematográfica	34. Editor Áudio	35. Eletricista de Cinema	36. Figurante
37. Figurinista	38. Fotógrafo de Cena	39. Guarda-Roupeiro	40. Letrista de Animação
41. Maquiador de Cinema	42. Maquinista de Cinema	43. Marcador de Anéis	44. Microfonista
45. Montador do Filme Cinematográfico	46. Montador de Negativo	47. Operador de Câmera	48. Operador de Câmera de Animação
49. Operador de Gerador	50. Pesquisador Cinematográfico	51. Projetorista de Laboratório	52. Revisor de filme
53. Roteirista de Animação	54. Roteirista Cinematográfico	55. Técnico em Efeitos Especiais Cênicos	56. Técnicos em Efeitos Especiais Óticos
57. Técnico de Finalização Cinematográfica	58. Técnico de Manutenção Eletrônica	59. Técnico de Manutenção de Equipamento Cinematográfico	60. Técnico-Perador de Mixagem
61. Técnico de Som	62. Técnico em Tomada de Som	63. Técnico em Tranferência Sonora	64. Trucador Cinematográfico

1. 4. Artistas, técnicos e suas escolas

Uma das lacunas do decreto que regulamentou a lei dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões é não indicar claramente quais dessas funções são artísticas e quais são técnicas. Além disso, também não deixa claro a correspondência dessas funções com o nível de ensino formal. Fala apenas em Diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da Lei e Diploma ou certificados correspondentes às habilitações profissionais de 2º Grau de Ator, Contra-regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes, reconhecidas na forma da Lei.

No cargo de Diretor de Assuntos de Cinema no SATED-SP no início dos anos 1980, efetuamos um estudo preliminar sobre a divisão das funções técnicas e artísticas na Área de Cinema, concluindo que havia pelos menos nove funções artísticas: Diretor Cinematográfico, Diretor de Arte, Cenógrafo, Figurinista, Diretor de Arte de Animação, Diretor de Animação, Roteirista Cinematográfico, Roteirista de Animação e Ator. Ficamos na dúvida quanto às funções de Diretor de Fotografia e Montador.

Posteriormente, já no SINDCINE, realizamos um novo estudo separando as funções por áreas. O resultado é o que vemos abaixo:

➤ **Área de Direção Cinematográfica:** Diretor Cinematográfico; Roteirista Cinematográfico; Pesquisador Cinematográfico; Assistente do Diretor Cinematográfico; Ator / Figurante; Continuista de Cinema; Diretor de Dublagem.

➤ **Área de Direção de Fotografia:** Diretor de Fotografia; Operador de Câmera; Assistente de Câmera de Cinema; Eletricista de Cinema; Maquinista de Cinema; Fotógrafo de Cena; Operador de Gerador.

➤ **Área de Direção de Arte:** Diretor de Arte; Cenógrafo; Figurinista; Maquiador de Cinema / Cabeleireiro; Assistente de Cenografia; Cenotécnico; Aderecista.

➤ **Área de Som:** Técnico de Som; Técnico de Tomada de Som; Técnico em Transferência Sonora; Técnico Operador de Mixagem; Microfonista.

➤ **Área de Edição e Montagem:** Montador de Filme Cinematográfico; Assistente de Montador Cinematográfico; Editor de Audio (Editor de Som); Técnico em Finalização Cinematográfica; Montador de Negativo; Assistente de Montador de Negativo; Arquivista de Filmes; Assistente de Revisor e Limpador; Auxiliar de Tráfego; Colador-Marcador de Sincronismo; Cortador-Colador de Anéis; Marcador de Anéis; Revisor de Filmes.

- **Área de Animação:** Diretor de Animação; Diretor de Arte de Animação; Chefe de Arte de Animação; Roteirista de Animação; Assistente de Animação; Animador; Assistente de Animador; Operador de Câmera de Animação; Assistente de Operador de Câmera de Animação; Cenarista de Animação; Colorista de Animação; Conferente de Animação; Letrista de Animação.
- **Área de Produção:** Produtor Executivo; Diretor de Produção; Assistente de Produtor Cinematográfico; Contra-regra de Cena; Guarda-roupa.
- **Área de Trucagem:** Trucador Cinematográfico; Assistente de Trucador; Técnico em Efeitos Especiais Cênicos; Técnico em Efeitos Especiais Óticos.
- **Área de Manutenção de Equipamentos:** Técnico de Manutenção de Equipamento Cinematográfico; Técnico de Manutenção Eletrônica.
- **Projecionista de Laboratório:** (única função que não foi possível encaixar em nenhuma das nove áreas).

Essa divisão é passível de controvérsia e algumas funções mudaram de nome no decorrer do tempo e outras novas surgiram. Mantivemos as funções originais existentes no Decreto regulamentador e, mais adiante, comentaremos sobre o desaparecimento de algumas funções e surgimentos de novas.

Durante o Seminário de Avaliação do Ensino de Comunicação Social realizado pelo MEC, em 1986, sobre o ensino de cinema, levantamos a questão da falta de critério para avaliar qual nível de ensino formal corresponderia cada uma das funções da área de cinema. Estimulados por aquele debate nos propusemos a elaborar um quadro para ser submetido aos órgãos de ensino, com sugestões sobre o que corresponderia a cada função em termos de nível de ensino formal. O resultado desse trabalho é o seguinte:

➤ **FUNÇÕES DE NÍVEL SUPERIOR:** Diretor Cinematográfico; Diretor de Animação; Diretor de Arte; Cenógrafo; Diretor de Arte de Animação; Chefe de Arte de Animação; Diretor de Fotografia; Diretor de Produção; Diretor de Dublagem; Figurinista; Montador de Filme Cinematográfico; Montador de Negativo; Diretor de Produção; Roteirista Cinematográfico; Roteirista de Animação; Técnico de Som; Trucador Cinematográfico.

➤ **FUNÇÕES DE NÍVEL MÉDIO:** Ator; Animador; Assistente de Câmera de Cinema; Assistente de Cenografia; Assistente de Montador Cinematográfico; Assistente de Montador de Negativo; Assistente de Produtor Cinematográfico; Assistente de Trucador; Assistente do Diretor Cinematográfico; Assistente de Animação; Assistente de Animador; Cenarista de Animação; Letrista de Animação; Colorista de Animação; Conferente de Animação; Cortador-Colador de Anéis; Continuista de Cinema; Editor de Audio (Editor de Som); Fotógrafo de Cena; Maquiador de Cinema / Cabeleireiro; Microfonista; Montador de Negativo; Marcador de Anéis; Colocador-Marcador de Sincronismo; Operador de Câmera; Operador de Câmera de Animação; Revisor de Filmes; Técnico de Manutenção de Equipamento Cinematográfico; Técnico de Manutenção Eletrônica; Técnico de Tomada de Som; Técnico em Efeitos Especiais Cênicos; Técnico em Efeitos Especiais Óticos; Técnico em Finalização Cinematográfica; Técnico em Transferência Sonora; Técnico Operador de Mixagem.

➤ **FUNÇÕES DE NÍVEL BÁSICO:** Assistente de Montador de Negativo; Assistente de Operador de Câmera de Animação; Assistente de Revisor e Limpador; Auxiliar de Tráfego; Aderecista; Cenotécnico; Contra-regra de Cena; Eletricista de Cinema; Guarda-roupa; Maquinista de Cinema; Operador de Gerador; Arquivista de Filmes.

Com relação à questão do mercado de trabalho na atividade, após a falência dos projetos de industrialização do cinema, nos anos 1950, os profissionais se dividiram entre aqueles que foram para a televisão e os que foram trabalhar em publicidade. Alguns continuaram vivendo do trabalho em filmes de longa metragem independente, que eram raros no início dos

anos 1960, aumentando sua quantidade com o advento do cinema erótico, da chamada pornochanchada, nos anos 1970. No final dessa época havia uma clara divisão entre os profissionais que trabalhavam apenas em publicidade e os que trabalhavam em filmes de longa metragem. Nestes últimos, havia uma subdivisão entre os filmes da “boca do lixo”¹⁰ e os filme feitos fora da “boca”.

1. 5. Convergência tecnológica

Embora a introdução das novas tecnologias no cinema, especialmente no cinema brasileiro, tenha se dado de maneira gradual, a publicidade, por uma série de razões, principalmente de natureza econômica, foi a primeira a aderir aos novos equipamentos. Com isso, os profissionais que trabalhavam em publicidade acabaram sendo os primeiros a se atualizarem tecnologicamente. De certa forma ocorreu o mesmo com a televisão, principalmente, a rede Globo, que durante uma época pagava cursos de atualização tecnológica para os seus profissionais.

Os anos 1990 foram marcados pela convergência tecnológica. Foi o início do cinema eletrônico. Houve uma mudança radical na área de edição e finalização. Ainda hoje, meados de 2006, a maioria dos filmes de longa metragem continuam sendo feitos em película e exibidos em película. Alguns captados em vídeo digital são depois passados para película por um processo chamado no Brasil de “*kinescopia*”. Isso, no entanto, não quer dizer que o processo digital não esteja avançando. Hoje já é possível captar um filme inteiramente em digital e exibi-lo em digital com altíssima qualidade.

¹⁰ A denominada “Boca do Lixo” em São Paulo, localiza-se na região do centro velho, nas proximidades da Estação da Luz e da antiga Estação Rodoviária. Algumas de suas ruas são bastante conhecidas, como a Rua Santa Efigênia, Rua do Triunfo, na qual se concentrou as distribuidoras de filmes, em função da praticidade de ficar perto das estações ferroviária e rodoviária. Com o tempo diversas produtoras de filme brasileiro se concentraram também na região dando origem ao chamado “cinema da boca”. Porém, o termo “boca do lixo” não surgiu em função do cinema, mas sim pela região de grande criminalidade desde 1960. Foi a imprensa que passou a chamar a região de “Boca do Lixo”.

Luiz Gonzaga Assis de Luca (2004), na sua tese “Cinema digital: um novo cinema?” aborda bem esse assunto.

Voltando à questão das funções cinematográficas, abordaremos , as mudanças de algumas delas com o advento das novas tecnologias. Inicialmente temos o exemplo da área de montagem. Foi a que mais sofreu modificações. Primeiro, o próprio montador que trabalhava em um sistema mecânico se vê diante de um computador, obrigado a lidar com um *mouse*, algo que requer um novo tipo de habilidade no manejo. Muitos não se adaptaram. A função de assistente de montagem também sofreu grande modificação. Para ilustrar citaremos um pequeno trecho da entrevista do Técnico Operador de Mixagem José Luiz Sasso, a nós concedida:

“...o cara começava como 3º assistente de moviola que era aquele cara que enrolava o magnético, que botava no pregador os planinhos; o 2º assistente era aquele que organizava nas caixas; o 1º assistente era aquele que organizava já com montador, para finalmente o montador botar a na cadeira da moviola e montar o filme. Isso não existe mais. Não existe um 1º assistente, um 2º assistente. Hoje na realidade como você tem um computador na sua frente praticamente tem alguém que organiza isso que necessariamente não é nada ligado a própria montagem do filme, é um burocrata em computadores que organiza todo o material dentro do computador e vai o montador e monta, que também muitas vezes não é montador.”

Ainda com relação à área de montagem temos a extinção de três funções ligadas ao setor de dublagem: marcador de anéis, colador-marcador de anéis, colador-marcador de sincronismo. Esses profissionais trabalhavam cortando e depois recompondo os filmes já prontos, geralmente filmes estrangeiros dublados. Todo esse trabalho está sendo feito diretamente em vídeo e computador. A função de editor de áudio, que nos tempos da moviola entrava no circuito após o trabalho do montador e seus assistentes, passa a ter mais importância. Temos em São Paulo o trabalho pioneiro de Mirian Biderman que forma especialistas nessa área e que desenvolveu um método no qual vários editores de som trabalham ao mesmo tempo em determinado filme, cada um na sua área de especialidade: ambientes, ruído de sala, som direto, etc., sob a sua coordenação, preparando o material para

ser mixado. Temos ainda nessa área quatro funções em vias de extinção, caso os filmes deixem de ser feitos em película e se tornem digitais: assistente de montador de negativo, montador de negativo, assistente de revisor e revisor de filmes. Em compensação, surgem quatro novas funções que não estão elencadas no decreto regulamentador: operador de áudio, operador de edição, auxiliar de editor e sonoplasta.

Além da área de montagem, outra que também sofreu várias alterações foi a área de Animação. A função de assistente de animação desaparece e a de assistente de animador passa a chamar-se intervalador. As funções de assistente de operador de câmera de animação e operador de câmera de animação também desaparecem e são incorporadas pelo finalizador que opera os efeitos de movimento de câmera no computador. Chefe de arte de animação e colorista de animação também desapareceram. A de colorista passa para o finalizador responsável pelo escaneamento e pintura. As de conferente de animação e diretor de arte de animação só existem em grandes produções e, na maioria das vezes, em produções pequenas, são assumidas pelo próprio diretor do filme. Em contrapartida surgiram novas funções:

- *clean-up*: profissional que limpa e transforma em arte final os desenhos do animador e do assistente que intervalou a animação.
- responsável pelo escaneamento e pintura: antes atribuída ao assistente de animação.
- finalizador: responsável por todas as etapas técnicas a partir do momento que o desenho passa para a área digital. Essas etapas incluem composição dos frames na ordem da animação, efeitos, letras, movimentos de câmera, transferência para o vídeo ou película.

Além dessas funções, os filmes que utilizam a tecnologia 3D tem ainda: modelador 3D, animador 3D, supervisor de *rendering*.

No setor de finalização também temos algumas mudanças. O que no decreto chamava-se técnico de finalização cinematográfica passa a chamar-se finalizador. No decreto esse profissional é descrito como aquele que “acompanha as trucagens e faz o tráfego de laboratório, supervisionando a qualidade do material trabalhado, na área do filme publicitário”.

Hoje esse profissional atua não apenas no filme publicitário, mas também em longa metragem e necessariamente deve conhecer processos eletrônicos de finalização digital. Nessa área de finalização temos o surgimento de cinco funções novas: assistente de finalização, técnico operador de caracteres, operador de vídeo *graf*, operador de composição gráfica e colorista. Este último é herdeiro da função de operador de vídeo color, que também não consta na relação do decreto, que omite as funções dos profissionais que trabalham em laboratórios.

Em razão da convergência tecnológica, várias funções da área de rádio e televisão passam a figurar nas equipes cinematográficas:

- Diretor de imagens, operador de câmera de vídeo, iluminador, auxiliar de iluminação, pintor, marceneiro/carpinteiro, operador de telecine, supervisor técnico/engenheiro de vídeo, operador de VT, operador de vídeo, supervisor de operações, técnico de externas.
- Na área de produção, as funções de diretor de produção e assistente de produção se desdobraram em várias novas funções: coordenador de produção, produtor de *casting*, produtor de figurino, produtor de locação, produtor de objetos.
- Algumas funções pedem assistentes, tais como: figurinista (assistente de), cenotécnico (assistente de), maquiador (assistente de). Na área de maquiagem foi criada também a função de maquiador de efeitos especiais; na de figurino, a de costureira.

As instituições responsáveis pela política de cinema no Brasil jamais levaram a sério, como deveriam, a questão da formação, aperfeiçoamento e atualização profissional. Infelizmente, os esforços nesse sentido foram iniciativas isoladas, como a dos Sindicatos de Trabalhadores, de algumas escolas de cinema e, eventualmente, de instituições como o CTAv, que no seu início era um órgão voltado para a formação e atualização profissional e transformou-se numa instituição a qual os curta-metragistas e os filmes de baixo orçamento acabam recorrendo para finalizar os seus projetos.

Especialmente no que se refere à formação técnica de nível médio, praticamente nada tem sido feito por parte do Estado para melhorar a situação. Evidentemente essa questão está ligada à falta de uma política de cinema consistente que gere empregos, pois um dos agravamentos do problema da qualidade da mão de obra do cinema em nosso país está ligado à sazonalidade da produção dos filmes de longa metragem de ficção.

Visando a superação dessa questão o SINDCINE fez algumas tentativas junto ao FAT – Fundo de Amparo ao Trabalhador, no sentido de elaborar um programa de reciclagem consistente, que realmente atualizasse os profissionais que ficaram muito tempo parados frente às novas tecnologias, porém tais projetos não foram adiante.

Com o intuito de dar consistência a um programa de aperfeiçoamento e atualização dos profissionais que já estão no mercado de trabalho em cinema, e formar novos profissionais em funções de nível médio e básico, o SINDCINE – Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo - tomou a iniciativa de fundar um Instituto de Estudos, que tem o nome de um dos seus mais ilustres fundadores, um dos mais importante diretores do cinema brasileiro, o cineasta Roberto Santos.

2. CINEMA: SONHO E REALIDADE

Este relato não tem apenas sentido pessoal, mas deve ser tomado como um exemplo do que acontece com a maioria dos trabalhadores empíricos do cinema brasileiro, cuja paixão os leva a persistir numa profissão sem mercado de trabalho.

2.1. Meu Relato Pessoal

Resumo da Ópera (Story Line)

Meu pai era padeiro. Tinha uma padaria em um pequeno vilarejo do Rio Grande do Norte. Ensinou-me a fazer pães. Queria que eu seguisse seu ofício. Minha mãe era professora primária. Ensinou-me a ler, escrever e a amar os livros. Os livros me revelaram o mundo. E no mundo havia o cinema. Foi assim que eu descobri que queria fazer cinema.

Como Comecei a Gostar de Cinema

Comecei a gostar de cinema vendo filmes de mocinho e bandido em meados dos anos 60, no cine Pax, em Mossoró, no Rio Grande do Norte. Eu e meu irmão Paulo, dois anos mais novo que eu, éramos aficionados em revista em quadrinhos. Ele gostava de *Superman*, *Batman* e dos personagens de Walt Disney. Eu gostava do *Fantasma*, do *Cavaleiro Fantasma* e de *Rocky Lane*. Íamos quase todo fim de semana trocar revistas com outros aficionados na entrada dos cinemas. E víamos os anúncios dos filmes que estavam em cartaz e dos que estavam para entrar. Naquela época havia uma onda de filmes de heróis mitológicos como *Hércules*,

Maciste, Sansão, Golias e filmes bíblicos como: *Os Dez Mandamentos* (1956), de Cecil B. DeMille, *Sodoma e Gomorra* (1960), de Sergio Leone, *Os últimos dias de Pompéia* (1959), de Sergio Leone, etc. Na seqüência vieram os faroestes. Foi quando me apaixonei mesmo pelo cinema e troquei as revistas em quadrinhos pelos filmes: *Django* (1966), de Sergio Corbucci, *Disparo para matar* (1967), de Monte Hellman, *Cavalgada no vento* (1965), de Monte Hellman, *Um trem para Durango* (1967), de William Howkins, *Por um punhado de dólares* (1964), de Sergio Leone, *Por alguns dólares a mais* (1965), de Sergio Leone, *Três homens em conflito* (1966), de Sergio Leone etc. Tinha os meus atores preferidos: Franco Nero, Anthony Steffen, Giuliano Gemma, e, definitivamente, Clint Eastwood.

O que é curioso é que esse meu primeiro contato com o cinema não inclui o cinema brasileiro. Não me ocorria que pudesse haver produção de filmes no Brasil. Falavam, em Mossoró, de um homem que havia trabalhado em cinema em São Paulo, mas que abandonara o negócio para trabalhar com armazém de sal. Nunca procurei saber direito essa história. Para mim era algo muito distante. Não me passava pela cabeça trabalhar em cinema. Naquela época, final dos anos 1960, eu queria ser cantor. Estava aprendendo a tocar violão e participava de concursos de calouros nas rádios locais. Cheguei a ser eleito “a melhor voz do meu bairro”.

O Primeiro Curso de Cinema

No início dos anos 1970, enquanto prestava o serviço militar em Natal, no Rio Grande do Norte, vi em uma revista o anúncio de um curso de cinema por correspondência. Para matar a curiosidade matriculei-me no curso e comecei a receber material pelo correio. Era algo muito elementar, mas para mim, que só assistia a filmes e não tinha idéia de como eram feitos aquilo era o máximo. Estudava com atenção e respondia os questionários remetendo-os de volta para a sede do curso que ficava em São Paulo. Comecei a ter noção do que significava Cenografia, Montagem, Roteiro,

Argumento, etc. Até bem pouco tempo guardava esse material comigo. Numa das mudanças que fiz acabei jogando fora. Esse curso foi muito importante para mim pelo fato de me revelar que existia ensino de cinema. Começou ai um desejo de me aprofundar no assunto.

O Primeiro Contato com um Ator Profissional

Ainda durante o serviço militar tive contato com um ator profissional que apareceu lá na base aérea e deixou um documento de identificação na portaria no qual estava escrito: profissão: ator. Fiquei muito curioso para saber como era viver trabalhando como ator. Ele me falou da experiência dele com teatro. Disse-me que sobreviver como ator no Brasil era muito difícil, mas que ele gostava muito. Também escrevia para teatro e tinha um grupo em São Paulo. Deixou-me o endereço para que eu entrasse em contato. Quando cheguei a São Paulo, em 1974, pensei em procurá-lo, mas acabei desistindo.

Os Primeiro Filmes Brasileiros que Assisti

O primeiro filme brasileiro que me interessei em assistir foi *Quelê do Pajeú* (1969), dirigido por Anselmo Duarte. Tinha um jeitão de faroeste. Achei o filme muito bem feito. Com um belo visual. Era bem movimentado, mas não me agradou a história. O segundo filme chamava-se “*Coração de luto*” (dir. Eduardo Llorente, 1967), com Teixeira. A música “*Coração de luto*” me impressionara muito na infância. Eu queria chorar toda vez que a ouvia. Fiquei curioso para ver o filme quando foi lançado. Gostei da história, do dramalhão, mas achei-o muito mal feito. Lembro-me que o Teixeira criança não parecia nada com o Teixeira adulto. Era tudo muito tosco. Esses dois filmes foram suficientes para que eu preconceitualmente formasse uma imagem negativa do cinema brasileiro. Eu sentia falta daquela estrutura maniqueísta do bem e do mal, do herói que vence todos os

obstáculo e ganha sempre no final. Não só isso, sentia falta de um cenário mais elaborado, daquelas cenas de luta bem trabalhadas. Tinha uma sensação de que tudo nos filmes brasileiros era meio falso. Não me convenciam como os filmes estrangeiros.

Começando pelo Teatro

Em 1974, após o serviço militar em Natal, vim para São Paulo numa aventura que faz lembrar uma música do cantor cearense Belchior que diz: “*Em cada rua que eu passava, um guarda me parava, pedia os meus documentos e depois sorria, examinando o 3X4 da fotografia, estranhando o nome do lugar de onde eu vinha*”. O nome da minha cidade natal é Governador Dix-Sept Rosado. Quem pedia os meus documentos sempre estranhava e ainda estranha até hoje. Pensa que foi digitado errado. Arranjei um emprego de caixa executivo no extinto Banco Nacional. Lá conheci umas pessoas que faziam teatro amador nos fins de semana. Falei do meu interesse em trabalhar como ator e um colega apresentou-me ao diretor do grupo, Sergio Luiz Bambace. O grupo chamava-se Teatro do Estudante Universitário e funcionava no Colégio Frederico Ozanam na Rua Augusta. Foi a minha escola de teatro. Num período de dois anos (75 e 76) o grupo montou entre outras peças, *O Inspetor Geral de Gogol*, *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme Figueredo; *À Margem da Vida*, de Tennessee Williams e uma peça escrita pelo próprio Sergio Bambace intitulada *Um Estranho Chapéu de Plumas Verdes*. Fui ator na peça *O Inspetor Geral* no papel do chefe dos correios e, na peça *Um Estranho Chapéu de Plumas Verdes*, no papel do seu Antenor.

Buscando o Aprendizado do Cinema

Não lembro exatamente como fui parar no Museu Lasar Segall. O fato é que esse local foi fundamental no meu aprendizado de cinema. Lá descobri o *Tratado de La Realizacion Cinematografica*, de Leon Kulechov, que foi minha introdução aos estudos autodidatas de cinema. Como não havia concluído o segundo grau, não pude prestar o vestibular para o curso superior de cinema, na ECA (USP). Eu queria muito conhecer a técnica. O curso por correspondência que havia feito era muito teórico e elementar e, praticamente, todos os livros técnicos que havia naquela época eram em inglês, francês ou espanhol. Lembro-me da curiosidade com que folhei pela primeira vez o livro *Painting with light*, de John Alton e *The Technique of Film Editing*, de Karel Reisz e Gavin Millar, este depois traduzido para o português e editado pela Civilização Brasileira em convênio com a Embrafilme. Como não sabia inglês naquela época me contentei com os textos teóricos traduzidos para o português. Foi assim que tomei contato com *O Sentido do Filme*, *A Forma do Filme* e *Reflexões de um Cineasta*, de Eisenstein, *O Ator no Cinema*, *Métodos de Tratamento do Material*, *Os Métodos do Cinema*, *O Diretor e o Roteiro*, de Pudovkin. Esses textos me fizeram perceber as imensas possibilidades do cinema como forma de expressão. Foi uma verdadeira reviravolta na minha cabeça que ainda estava presa aos filmes de mocinho e bandido que havia visto na adolescência.

Tentativa de Estudar Cinema nos Estados Unidos

Comecei a estudar inglês porque queria ler os livros sobre técnica cinematográfica e as revistas de cinema que havia na biblioteca do Museu Lasar Segall. Conheci um grupo de americanos e fiz amizade com eles. Pertenciam a uma igreja evangélica e eu acabei me tornando um de seus membros. Quando souberam que eu tinha intenção de estudar cinema buscaram uma maneira de me ajudar. Naquela época a idéia que eu tinha

do cinema brasileiro continuava sendo a pior possível. Mesmo depois de ler Eisenstein e Pudovkin meu referencial eram os filmes estrangeiros. E quanto mais lia *American Cinematographer* e os livros sobre técnica cinematográfica mais ficava fascinado com as produções feitas nos Estados Unidos. Eu falava para os meus amigos americanos que eu queria ir estudar cinema lá para depois retornar ao Brasil e fazer filmes de qualidade. Eles fizeram uma pesquisa em várias universidades americanas e descobriram uma universidade no Alabama que tinha um curso de teatro, cujo diretor era amigo de um deles e conseguiram todo um esquema que me permitiria estudar lá. Diziam-me que, já dominando melhor o inglês, eu poderia fazer um curso de cinema. Cheguei a matricular-me em tal curso e ser admitido para o segundo semestre de 1977, mas quando começaram as exigências burocráticas para a concessão do visto de estudante no consulado americano, fiquei muito aborrecido e acabei desistindo. Entre outras coisas eles me pediam a comprovação de renda do meu pai e um compromisso dele afirmando que iria me enviar dinheiro para sustentar a minha estadia lá. Nessa época meu pai estava falido e nem declaração de imposto de renda fazia. O que eles me pediam era impossível.

Meu Encontro com “A Hora e Vez de Augusto Matraga”

Além das exigências do consulado americano para me conceder um visto de estudante, as quais eu não tinha como cumprir, uma outra razão que me fez desistir de ir estudar nos Estados Unidos foi o meu encontro com o filme “*A hora e vez de Augusto Matraga*” (1965), de Roberto Santos. Assisti ao filme em um cinema que hoje não existe mais. Não lembro o nome mais sei que ficava na Rua Augusta. Naquela época esse cinema funcionava como um cineclube e passava reprises de filmes clássicos ou chamados filmes de arte. Sai fascinado. Pela primeira vez havia assistido a um filme brasileiro que me agradara. A interpretação dos atores era excelente, bem como o roteiro; as falas; a fotografia; a música e o estilo narrativo. Lembrava um pouco os faroestes, mas tinha algo de original. Com

isso me dava conta de que no Brasil havia bons profissionais de cinema, com os quais eu poderia aprender, e que era bobagem querer estudar cinema no estrangeiro.

Trabalho como Ator Profissional

No final de 1977, com a perspectiva de ir estudar nos Estados Unidos, pedi demissão do meu emprego no banco. Enquanto lidava com as dificuldades para conseguir o visto vi, certo dia, em um jornal o seguinte anúncio: “Um teste para atores. Com 40 vagas. João das Neves está convocando para um teste, dia 09, às 15h, no teatro da FAAP (Rua Alagoas, 903), os interessados em participarem da montagem paulista de sua peça, *O Último Carro*, encenada com sucesso no Rio. A estréia paulista está marcada para outubro, na IV Bienal de São Paulo, com direção do autor. João pretende formar um grupo de 40 atores ‘ainda não viciados no esquema tradicional do teatro’”. Fiz o teste e fui aprovado. Esse fato, aliado à impressão que tive ao assistir ao filme de Roberto Santos, foram decisivos para que eu desistisse de ir para os Estados Unidos. Fiquei quase um ano na peça do João das Neves com quem aprendi muito. Ele e Sergio Luiz Bambace foram os meus mestres no teatro. Na primeira oportunidade que tive fui trabalhar no cinema.

Os Primeiros Filmes em que Trabalhei

Minha primeira experiência profissional no cinema foi como ator. O filme chamava-se *O encalhe dos 300*. Depois o título foi mudado para *Sete dias de agonia* (1978). Essas mudanças de título são comuns no processo de produção brasileiro. O diretor do filme, Denoy de Oliviera, foi ligado ao Grupo Opinião, no Rio de Janeiro, que teve como fundadores figuras como: Oduvaldo Viana Filho, Ferreira Gullar, Paulo Pontes e o João das Neves. Esse Grupo, por sua vez, tinha ligação com os chamados CPCs

(Centro Populares de Cultura) e com a União Nacional de Estudantes. Até o final da vida, Denoy foi fiel às idéias surgidas no CPC. Esse filme, *Encalhe dos 300*, retratava um grupo de caminhoneiros que ficavam encalhados em uma estrada de terra, como a transamazônica. Meu papel não tinha qualquer destaque, eu era apenas um dos caminhoneiros; uma figuração, mas valeu como experiência. Pela primeira vez eu podia ver uma equipe de filmagem em atividade. Em seguida uma amiga me falou de um diretor que estava preparando um filme chamado *Mustang cor de sangue*. Luiz Gonzaga. Fui procurá-lo para saber se tinha algum papel que eu poderia desempenhar como ator. Falei da minha experiência com teatro e do filme que havia feito com Denoy de Oliveira. Luiz ficou tão impressionado comigo e me convidou para ser seu assistente. Iniciamos os preparativos para a filmagem. Pedi demissão da peça que ainda fazia e iniciei minha “*via crucis*” no cinema. O produtor do filme era um boliviano, que depois da primeira semana de filmagem, abandonou o barco. Ficamos todos na rua da amargura. Quase ninguém da equipe conseguiu receber. Uma outra empresa se propôs a continuar o filme, desde que houvesse mudança de toda equipe. Sem alternativa, o Luiz Gonzaga acabou aceitando. O título do filme foi mudado para *Patty, mulher proibida* (1978). A atriz principal era Helena Ramos que, na época, ainda não era a rainha da pornochanchada. Uma parte da equipe dispensada integrou-se a um outro filme que estava em produção e me apresentaram ao diretor. Pedi-lhe uma chance como assistente, mas ele falou que tinha um papel para mim. O filme era sobre a vida do cantor português Roberto Leal e eu, na época, tinha alguma semelhança com ele. O papel era do irmão do cantor. Eu aceitei, mas impus como condição acompanhar todas as filmagens, pois tinha interesse em conhecer a técnica. O diretor Hércules Breseghelo aceitou e cumpriu sua promessa. O filme, que se chama *O Milagre* (1978) foi uma verdadeira escola para mim. Acompanhei com atenção os movimentos do diretor de fotografia, Eliseu Fernandes; do assistente de câmera, Luiz Rossi; do chefe eletricista, Isidoro D’oliveira. Este último foi super generoso comigo, explicando-me cada detalhe: como o diretor de fotografia preparava a luz; sobre os movimentos

de câmera e os equipamentos em geral. Pude observar o maquiador Pizani em atividade, a continuista Cleuza Bagnara e o grande ator Jofre Soares em ação.

Continuando o Aprendizado

Na tumultuada experiência que tive no filme de Luiz Gonzaga, acabei conhecendo o Edward Freund, um polonês radicado no Brasil, que fazia de tudo um pouco no cinema, além de ser um excelente ator e diretor de fotografia. Estava tentando dar início a uma carreira de diretor. Ficamos amigos e ele prometeu que assim que tivesse algo em vista me chamaria para trabalhar com ele. O primeiro trabalho com o Freund foi um filme que no início chamava-se *No tempo dos trogloditas* (1979) e acabou como *As mulheres sempre tiveram rabo*. Era uma comédia ingênua aproveitando a onda da pornochanchada e imitando as comédias italianas com o ator Lando Buzzanca. Nesse filme topei trabalhar como ator, mas exigi o mesmo esquema que havia feito com Breseghuello. Queria acompanhar toda a filmagem. Freund não só aceitou, como me colocou na função de Assistente de Direção, embora nos créditos eu apareça apenas como ator. Filmamos *No tempo dos trogloditas*, em Salto de Itú, interior de São Paulo. Na seqüência, esse mesmo diretor fez um outro filme e convidou-me para ser novamente o seu assistente. Não apenas isso, convidou-me para escrever o roteiro do filme junto com ele: *Diário de uma prostituta* (1980). O filme permaneceu com esse título até fim. Foi escrito por mim e por ele, mas abri mão do meu nome nos créditos como roteirista. Fiquei apenas como assistente de direção. Esse filme, com a já famosa atriz Helena Ramos, insere-se no gênero de filmes eróticos que se faziam na época. Para mim foi mais um filme que substitui a escola de cinema que não cursei.

Tentando Subir de Nível no Aprendizado

Desde que descobri a biblioteca no museu Lasar Segall, na Vila Mariana, em meados dos anos 1970, passei a ser um assíduo freqüentador da mesma. Com meu aprendizado de inglês ficou mais fácil ler os livros técnicos. Devorei rapidamente o *Painting with light*, de John Alton e discutia freqüentemente com Freund sobre iluminação e enquadramento. Também era assíduo leitor da revista *American Cinematographer*. Estava sempre atualizado sobre as produções que se fazia nos Estados Unidos. Por essa razão era muito crítico com a precariedade das produções da “Boca do Lixo”.

A maioria dos técnicos que conheci eram pessoas dedicadas, mas possuíam pouca instrução e não se preocupavam em se informar. Eu, ao contrário, sentia uma necessidade de estar sempre aperfeiçoando o que aprendi. Foi assim, que no final dos anos 1970, fiz um curso sobre linguagem cinematográfica, com Renato Tapajós. Pouco depois ele seria preso por publicar o livro *Em câmera lenta*, que falava de luta armada, guerrilha urbana, assunto ainda tabu na época. Esse período coincidiu com o início do meu interesse por política. O que me levou a achar as produções da “Boca do lixo” muito alienadas e inseqüentes. Cheguei a ser sondado para dirigir pornochanchadas, mas não me interessei. Comecei a buscar outras alternativas.

Conheci, então, Manuel Uchoa, que tinha uma câmera 8mm e estudava economia na PUC. Ele me falou de uma lei que obrigava a passar um curta brasileiro junto com a exibição dos filmes estrangeiros, a “lei do curta”¹¹.

Começamos a sonhar com a possibilidade de produzir um *curta*. Nessa época fiquei sabendo de um filme que Roberto Santos estava para iniciar, *Os amantes da chuva* (1980), e fui procurá-lo. Eu queria trabalhar como assistente, mas ele me ofereceu um papel de repórter no filme. Acabei

¹¹ A lei 6.281, de 09/12/1975, que extinguiu o INC – Instituto Nacional de Cinema - e criou a Embrafilme, em seu artigo 13º diz o seguinte: “Nos programas de que constar filme estrangeiro de longa metragem, será estabelecida a inclusão de filme nacional de curta-metragem, de natureza cultural, técnica, científica ou informativa, além de exibição de jornal cinematográfico, segundo normas a serem expedidas pelo órgão a ser criado na forma do artigo 2º”.

não fazendo o filme, mas ficamos amigos e sempre que o procurei ele me deu grande atenção. Foram inúmeros os encontros que tivemos. Roberto percebeu o meu interesse pelas questões gerais do cinema e incentivou-me a me atirar na direção; dizia ele: “Não fique só admirando os diretores que você gosta, procure encontrar o seu jeito de fazer cinema. Cada um de nós tem um jeito. Isso não se ensina. Você descobre fazendo”. E, assim, eu sai em busca de condições para realizar meu primeiro curta.

Surgimento da Griffith Produções

Entusiasmado com as conversas que tive com Roberto Santos comecei a informar-me melhor sobre a “*lei do curta*”. Era final dos anos 1970 e eu já estava há dois anos envolvido com cinema. Havia lido certa vez que David Wark Griffith, pioneiro do cinema americano, realizara 450 curtas e mais de 700 filmes em toda sua carreira. No período Biograph, em Nova York chegou a realizar uma média de 100 curtas por ano. Ao saber que teria que abrir uma pequena empresa para produzir os curtas não tive dúvida, dei-lhe o nome de Griffith Produções.

Os Primeiros Filmes Produzidos pela Griffith

O primeiro curta que produzimos chamava-se *Magia das tintas* (1980). Manuel vendeu a câmera 8mm dele e arrumamos um sócio que tinha uma câmera 16mm. O roteiro é meu e do Manuel. Fizemos uma pesquisa de temas e optamos por fazer um documentário sobre pintores primitivistas. É um documentário bem tradicional que mostra como dois pintores de parede acabaram virando também pintores de quadros. Depois de rodado em 16 mm saímos atrás de dinheiro para finalizar o som e fazer a ampliação para 35mm. Manoel era ligado a um dos centros acadêmicos da PUC. Realizamos várias atividades para levantar os recursos financeiros. Uma delas foi uma mostra dos filmes de Ozualdo Candeias com quem eu havia

feito amizade. Entretanto, o que acabou nos salvando foi um empréstimo que uma amiga do Manuel fez para pagarmos a ampliação. Conseguimos o Certificado do Concine (Conselho Nacional de Cinema) e um contrato de distribuição com a Embrafilme. Com a primeira verba que recebemos da Embrafilme pagamos os empréstimo da ampliação. Aí, para nossa decepção, o retorno que sonhávamos não aconteceu. O dinheiro vinha pingado e cada vez diminuía. O Manuel que era economista logo descobriu que aquele esquema não funcionava. Jamais seríamos uma Biograph. Tiramos o curta da Embrafilme e vendemos a preço fixo para o exibidor. Conseguimos recuperar apenas o que havíamos investido. Manuel desistiu do cinema e foi para o teatro. Tinha muito talento para escrever e foi fazer direção teatral na ECA e eu voltei para a “Boca do Lixo”. Envolvi-me com um longa metragem de Ozualdo Candeias chamado “*Manelão*”. Preparei todo o projeto para um concurso da Embrafilme e ele acabou sendo selecionado. Concomitantemente, convenci alguns profissionais da “*Boca*” a se tornarem meus sócios na realização de um outro curta: *Estações* (1981). Nesse projeto fui muito influenciado pelo universo de Ozualdo Candeias e pelas leituras dos textos de Pudovkin. É um filme só de imagens, sem diálogos. Mostra a trajetória de um mendigo durante as quatro estações do ano. Após conseguir a aprovação do Concine vendi o filme a preço fixo para um exibidor e distribuí o dinheiro com meus sócios. Também só conseguimos recuperar o que havíamos investido.

O Início da Minha Militância

No início dos anos 1980 eu já havia despertado para a dificuldade de sobreviver fazendo cinema no Brasil. Não apenas isso, havia despertado também para a participação política. Minha convivência no ambiente universitário, mesmo não sendo aluno regular era bem intensa. Acompanhei toda a agitação cultural da época através da PUC. Era freqüentador assíduo da Biblioteca e dos centros acadêmicos. Tinha muitos amigos nos grupos de teatro do TUCA. Acabei entrando para o PCB (Partido Comunista Brasileiro),

que era clandestino na época, e lá fui orientado a procurar o sindicato da minha categoria. Conheci outros companheiros que trabalhavam em teatro e cinema e, em 1981, participei de uma chapa que concorreu à eleição do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, SATED. A chapa foi vencedora e cumpri meu primeiro mandato sindical, como Diretor de Assuntos de Cinema, que terminou em 1984.

Lutando pela Sobrevivência

Paralelo ao meu mandato sindical eu buscava meios de continuar fazendo cinema, sendo um pouco mais seletivo, mas uma vez ou outra acabava fazendo concessões para sobreviver. Nessa época passei a freqüentar a ECA como ouvinte, nas disciplinas de alguns professores que eram simpáticos à aproximação dos profissionais da “Boca” com o meio acadêmico, especialmente, Eduardo Leone, Chico Botelho e Wilson Barros. Como gostava de fotografia e montagem assisti à várias aulas do Botelho, Leone, Dora Mourão e Peter Overbeck que deu aula de fotografia na ECA como colaborador.

Em 1982, pela primeira vez, fui selecionado num concurso de financiamento de curtas metragens, o Prêmio Estímulo da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, com um projeto intitulado *A boca do cinema paulista*. Fiz o curta em parceria com Ozualdo Candeias, num esquema bem econômico, e mesmo assim, quando entreguei a cópia final na Secretaria só tinha contas para pagar. Voltei a trabalhar como assistente em vários filmes da “Boca”. Trabalhei com Fauzi Mansur num filme chamado *Sexo às avessas* (1982), com Jair Correia e Helio Porto, em *Retrato falado de uma mulher sem pudor* (1982), com Adauto Cardoso, em *O motorista do fuscão preto* (1982).

Estreando na Direção de Longa Metragem

Em meados dos anos 1980 decidi que não trabalharia mais como assistente na “Boca” e fora desse local, diretores que teriam algo a me ensinar, filmavam pouco e todos já tinham seus assistentes. Achei que era hora de tentar minha estreia como diretor de longa metragem. Naquela época havia uma fila enorme de assistentes esperando a vez para se tornarem diretores. Para quem tinha alguma ambição autoral e não tinha pai rico, nem influência política, que era o meu caso, não havia muita alternativa. Mesmo assim tentei vários concursos da Embrafilme sem nunca conseguir nada. Tive que cavar a minha estreia na raça. Com um pouco de dinheiro comprei umas latas de negativo 16 mm e convenci uma legião de “malucos” a participarem de uma experiência comigo que resultou no filme *Avesso do Avesso* (1986). O filme ficou com menos de 60 minutos, mas recebeu um certificado de filme de longa metragem e foi um dos meus projetos que teve muita influência do Ozualdo Candeias. Jean Claude Bernardet ao assisti-lo disse-me que o considerava uma reinvenção de *Zézero* (clássico do cinema marginal dirigido por Candeias em 1974, com 30 minutos de duração, realizado em 16 mm). Houve quem encontrasse alguma semelhança com *Limite*, de Mario Peixoto. Para mim o filme é uma mistura de muitos estilos. Tentei narrar uma história com imagens; busquei locações que considerava expressivas e que traduziam o clima que eu desejava. Fiz os enquadramentos com o maior critério, tentando colocar em prática o que aprendera das leituras no Lasar Segall.

A conclusão do filme coincidiu com a crise na Embrafilme, que tempos depois seria extinta. O filme ficou praticamente inédito tendo participado de algumas mostras e festivais que aceitavam filmes em 16 mm. Para mim foi um grande aprendizado. Fiquei meses na moviola, com o montador Milton Bolinha, buscando as inúmeras possibilidades de articulação do material filmado.

2.2. A Fundação do SINDCINE e Tentativa de Continuar na Profissão

Em meados de 1985, mais de um ano depois que eu havia terminado meu mandato no SATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de São Paulo) e tentava viabilizar meu primeiro longa metragem, eclodiu uma crise no sindicato que levou a então presidente Marlene França a renunciar. Marlene havia assumido a presidência com o apoio do pessoal de cinema e do PCB (Partido Comunista Brasileiro). A composição da sua diretoria era heterogenia, com pessoas de todas as tendências. Grupos trotskistas se digladiavam com a Presidência. Muitos companheiros de cinema se dividiram, entre o apoio à Marlene e a esses grupos. Foi convocada uma Assembléia Geral da categoria no Teatro Maria Della Costa e esses grupos que atuavam muito no movimento estudantil (Convergência Socialista e Libelu), promoveram uma verdadeira inquisição com a Marlene. Foi um espetáculo deprimente, cheio de acusações infundadas. Roberto Santos, eu, e muitos outros companheiros de cinema, saímos dessa assembléia revoltados e deprimidos. As várias tendências políticas em que se dividia o PT (Partido dos Trabalhadores) conseguiram jogar por terra a composição política feita na época da eleição. Aconteceu um racha. Dentro do próprio PT havia companheiros apoiando a Marlene. Era o Caso do Miguel Ângelo, Técnico de Som, que assumiu interinamente a presidência com a renúncia da Marlene. O pessoal de cinema se mobilizou e realizou uma grande assembléia na qual Roberto Santos lançou a idéia da criação de um sindicato próprio dos profissionais de cinema. Esclareceu que no passado havia existido um sindicato que tinha sido cassado pela ditadura e que era o momento de recuperá-lo.

Durante o período em que estive no Sated ouvi várias vezes do então presidente do Sindicato patronal, Alfredo Palácios, a história de que não podia negociar conosco, porque estávamos enquadrados erroneamente em um setor que não era indústria. De fato, dentro do enquadramento sindical, o SATED está ligado à Federação da Cultura e não da Indústria, mas como eu não entendia muito bem essas coisas achava que era uma

desculpa para não negociar o acordo coletivo do pessoal de cinema. Quando Roberto Santos afirmou que havia existido um sindicato de trabalhadores cassado eu compreendi o que o Alfredo Palácios queria dizer. Tinha consciência de que a questão não era meramente burocrática, precisaria um grande esforço de mobilização para fazer funcionar, do zero, um novo sindicato. Formamos uma comissão e fomos falar com o então Ministro do Trabalho, Almir Pazzianotto e ele nos prometeu restituir a carta sindical cassada. Sugeri o nome do Roberto para presidente do novo sindicato e ele sabiamente me falou que aquilo era trabalho para gente jovem, que ele daria todo apoio necessário, mas na retaguarda e lançou meu nome para conduzir o processo. Foi assim que, paralelamente ao trabalho do meu primeiro longa metragem, atuei na criação de um novo sindicato dos profissionais de cinema, o SINDCINE.

A história do SINDCINE, com os detalhes do primeiro sindicato cassado, e o caminho percorrido até a carta sindical do atual, é uma história a parte que ainda pretendo contá-la. Foram muitas idas e vindas; muito trabalho voluntário; companheiros que se dedicaram arduamente e com entusiasmo.

Após a conquista da carta sindical em 1987, o cinema de longa metragem entrou em mais uma de suas crises cíclicas que culminou com o fechamento da Embrafilme. O SINDCINE sobreviveu graças à publicidade. Profissionalmente eu, também, entrei em crise. Tentei iniciar carreira na publicidade, trabalhando como assistente de direção numa produtora de comerciais, a Company. Meus patrões, Luci Livia e Sebastian Pineda, eram ótimas pessoas, mas não me acostumei com o ambiente. Em 1988 dirigi os programas de televisão para o horário gratuito do Partido Comunista Brasileiro em São Paulo. Dispúnhamos de 17 segundos diários no horário gratuito. Para mim foi uma grande experiência porque, naquela época, trabalhávamos com vídeo analógico e o tempo em televisão não é flexível como no cinema. Tínhamos que editar, exatos, 17 segundos, incluindo aí a

vinheta do partido e os números dos candidatos. O candidato preferencial do partido, Luiz Carlos Moura, acabou se elegendo.

Em 1989, dez anos após meu primeiro trabalho no cinema, decidi voltar a estudar. O SINDCINE estava implantado e começando um processo de sedimentação. Em 1990 conclui o segundo grau, via supletivo, e em 1991 entrei na graduação em letras.

2.3. Invertendo as Prioridades

Durante dez anos, de 1979 a 1989 tentei viver somente de cinema. Meus amigos de infância e meus irmãos não se conformavam com o fato de eu ter largado os estudos por uma atividade tão incerta. A extinção da Embrafilme e a política de terra arrasada da era Collor me convenceram voltar a estudar, porém achei que não tinha mais sentido fazer graduação em cinema, já que era profissional com registro na Delegacia Regional do Trabalho, já havia dirigido alguns filmes e inclusive fundado um sindicato da categoria. Fui fazer Letras, inglês/português. Iniciei um período da minha vida em que a prioridade era os estudos e o sindicato. Não abandonei totalmente a profissão, mas diminui o ritmo. Continuei com minha militância em prol do cinema brasileiro em todas as instâncias possíveis. Em 1992 consegui fazer mais um curta metragem, com verba do Prêmio Estímulo do Governo do Estado, *O fazedor de fitas inacabadas*. O filme foi muito bem recebido. Concorri em vários festivais. Fui selecionado para o Festival de Havana e ganhei o prêmio de melhor roteiro do Cineclubes Banco do Brasil e da TV Bandeirantes. Levei 5 anos para conseguir ganhar outro prêmio e realizar mais um curta metragem, *Mary Jane* (1997). Nessa época eu já havia concluído a graduação e estava fazendo mestrado na PUC (SP) em Comunicação e Semiótica. Em 1998 ganhei um concurso da Secretaria Estadual de Cultura para desenvolver um roteiro de Longa Metragem sobre um episódio da vida de Lampião. *Lampião no Oeste*.

2.4. O Ensino como uma Atividade Paralela

Sempre gostei de estudar e pesquisar. Mesmo no período que estava afastado do mundo acadêmico jamais parei de estudar como autodidata. A questão da formação dos profissionais de cinema sempre me interessou. Desde o tempo que achava que nossos profissionais não sabiam fazer bons filmes até o momento em que me deparei com o problema do registro profissional exigido pela Lei 6.533/78, no início dos anos 1980, no SATED. Em 1999, 20 anos após ter iniciado minha atividade no cinema, e ter participado de inúmeras comissões na Embrafilme, Concine, e outros órgãos governamentais nos níveis federal, estadual e municipal, discutindo os problemas do cinema brasileiro, achei que estava apto para iniciar uma carreira docente na área de cinema. Tinha consciência de que conhecimento e transmissão de conhecimento eram coisas distintas. Tive contato com muitos profissionais que, como eu, aprenderam cinema na prática e tinham muita dificuldade em transmitir aos outros o que aprenderam.

Iniciei minha atividade docente na Universidade Federal de São Carlos, no curso de Imagem e Som, após uma seleção para professores substitutos. Ministrei as disciplinas Direção Cinematográfica, Semiótica da Imagem e Teoria da Montagem. Foi um grande aprendizado. Descobri que dar aulas significa estar permanentemente atualizado, pois os alunos, que hoje têm acesso fácil às informações, ao contrário do tempo que eu me iniciei no cinema, nos forçam a preparar bem as aulas e a estar constantemente pesquisando. Para mim isso não significa nenhum sacrifício. Pelo contrário, tenho o maior prazer em preparar aulas. Após três anos como professor substituto em São Carlos recebi uma proposta para trabalhar em uma universidade privada, a Anhembí Morumbi, no curso de Rádio e Televisão, onde trabalho atualmente. Anualmente a universidade faz uma avaliação entre os alunos sobre a qualidade das aulas e dos professores e, para minha satisfação, tenho sido muito bem avaliado por eles.

2.5. A Fundação do Instituto de Estudos Audiovisuais Roberto Santos

Desde os anos 1980, quando me deparei pela primeira vez com a questão do registro profissional dos artistas e técnicos de cinema que venho me dedicando ao assunto. Particpei da Comissão de Capacitação do SATED durante a minha gestão, no início dos anos 1980, e ajudei a elaborar os critérios de concessão de atestado dos profissionais de cinema. Em 1987, quando o SINDCINE recebeu a nova carta sindical a concessão dos atestados dos profissionais de cinema passou da alçada do Sated para o SINDCINE. Colaborei na elaboração dos novos critérios.

No início dos anos 1990, com a introdução gradual das novas tecnologias no cinema, me dei conta que precisaríamos ir além da concessão de um atestado profissional. Precisaríamos intervir na atualização profissional do pessoal de cinema. Por nossa própria conta (SINDCINE) fizemos um estudo que resultou no projeto do Centro de Estudos Audiovisuais do SINDCINE. Ministramos vários cursos de atualização profissional em convênio com entidades governamentais. Esse projeto do Centro de Estudos evoluiu para a criação de um instituto que tivesse como atribuição cuidar permanentemente da questão da Atualização, Aperfeiçoamento e Formação Profissional do pessoal de cinema. Assim, foi fundado o Instituto de Estudos Audiovisuais Roberto Santos que está iniciando as suas atividades.

2.6. Fazendo um Filme de Três Milhões com Trezentos Mil

Em 2001 a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura lançou um edital para filmes de baixo orçamento e eu adaptei um antigo projeto de filme de longa metragem para telefilme a ser realizado em digital. Fui um dos selecionados. Consegui produzi-lo com R\$290.000,00 (duzentos e noventa mil reais). Um verdadeiro milagre!

O longa metragem em questão, *Expresso para Aanhangaba*, tinha um orçamento inicial de R\$2.953.031,00 (dois milhões novecentos e cinqüenta e três mil e trinta e um reais), para ser exato. Esse orçamento foi aprovado pela Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual do Ministério da Cultura em agosto de 1997. Fiquei três anos tentando captar recursos através da Lei do Audiovisual (Lei 8981 de 20/12/1995)¹². Não consegui um único *tostão*, daí a idéia de transformá-lo em telefilme.

Uma Idéia que me Perseguiu por muitos Anos

O meu primeiro filme de longa metragem, *Avesso do Avesso*, foi, na verdade, uma experiência influenciada pelo método de trabalho do cineasta Ozualdo Candeias, que não escrevia roteiro, apenas algumas anotações do que pretendia filmar. Apesar de o filme ter conseguido um certificado de longa metragem, tem apenas 55 minutos. Não cheguei a elaborar um roteiro no formato clássico que se costuma fazer. Tinha apenas um esboço de roteiro, mas sentia cada vez mais a importância de um roteiro bem elaborado. Sabia que para se conseguir um financiamento oficial ou privado o roteiro era uma peça essencial. Comecei a me exercitar na escritura de um roteiro de longa metragem.

Naquela época, meados dos anos 1980, o Novo Cinema Alemão estava muito em voga por aqui. Apaixonei-me pelos filmes de Werner Herzog e Wim Wenders, principalmente os *road movies* deste último. Influenciado por esses filmes comecei a escrever meu primeiro roteiro de longa metragem que se chamou, inicialmente, *O anjo da morte*. Era a história de um homem que acorda certo dia num hotel vagabundo, próximo à uma estação de trem, e não se lembra de como fora parar ali. Ele está bem vestido, estilo executivo, tem uma valise tipo 007, enfim, destoa totalmente

¹² Trata-se de uma lei de incentivos fiscais, baseada em complexo mecanismo de dedução de imposto de renda das empresas com imposto a pagar, que compram cotas dos filmes autorizados por um órgão competente do governo, para usufruir de tal benefício. As empresas produtoras de filmes precisam habilitar os projetos nesse órgão do governo e contratar um corretora de valores para procederem a operação de venda das cotas do filme na CVM – Comissão de Valores Mobiliários)

daquele ambiente. À medida que vai se lembrando das coisas o filme vai sendo narrado. Ficamos sabendo que ele é um profissional liberal bem sucedido, casado, que na infância foi simpatizante do movimento hippie, fã das bandas de rock que começavam a surgir, até tentou fazer parte de uma. Agora adulto é fã de Bob Dylan e sente nostalgia dos tempos de juventude. Esse homem, que se chama Rafael, dá carona a uma jovem com uma mochila que o faz lembrar os tempos de sua juventude. Envolve-se com ela e descobre que ela está sendo perseguida por traficantes de drogas. Os dois começam a fugir dos traficantes e a história termina meio dúvida: com uma cena de um trem atravessando a fronteira do Brasil para um país vizinho, provavelmente a Bolívia. Não fica claro se eles conseguiram escapar dos traficantes ou se estão a caminho da morte. Pelo título é mais provável que caminhem para morte.

A idéia desse argumento me ocorreu quando li pela primeira vez *on the road*, de Jack Kerouac e fiquei muito tocado com o seguinte trecho: “*Acordei com o sol rubro do fim da tarde; e foi um dos momentos mais impressionantes da minha vida, o mais bizarro, quando simplesmente já não sabia mais quem eu era. Estava a milhares de quilômetros de minha casa, num quarto de hotel barato, num lugar nunca dantes avistado, ouvindo o ranger das velhas madeiras do hotel, e passos anônimos ressoando no andar de cima, e todos esses sons melancólicos, e por quinze misteriosos segundos realmente já não sabia quem eu era. Não me apavorei; simplesmente era como se eu fosse uma outra pessoa, um estranho a mim mesmo, e toda a minha existência apenas uma vida mal-assombrada, a vida vazia de um fantasma*”. Esse mesmo argumento foi depois desenvolvido dando ênfase à questão da banda de rock que chamava-se *The Blue Birds* e o título passou a ser *O vôo do pássaro azul*. Nessa versão, trabalhei um tempo, com a colaboração esporádica, do então crítico de cinema, Jairo Ferreira.

Em 1987 registrei na Biblioteca Nacional um novo título para esse argumento intitulado *Nenhum lugar*. Desde o início havia me ocorrido colocar

no roteiro citações de *Utopia*, de Thomas More. O personagem principal é alguém que está em busca de uma utopia. Não é à toa que ele se chama Rafael, nem é à toa que o chefe do tráfico de drogas se chama Cilas. A garota a quem Rafael dá carona é Anidra, nome também tirado daquela mesma obra.

Em seguida comecei a peregrinação em busca de pessoas que pudessem me ajudar a escrever o roteiro na base da colaboração já que eu não tinha dinheiro para pagar um roteirista. Muitos amigos colaboram generosamente nessa empreitada. O primeiro deles foi Francisco Ramalho Junior que usou seu prestígio pessoal para pedir ao Lauro Cesar Muniz que lesse o primeiro tratamento e fizesse comentários, os quais foram de extrema importância, tendo sido absorvidos na medida do possível nos tratamentos seguintes. Lembro-me que uma de suas sugestões era que o filme fosse narrado sem flash back. Mudei definitivamente o título para *Expresso para Aanhagaba* e com esse título e a colaboração de amigos, como Ricardo Cox, Penna Filho, Luis Castelini, Amilcar Monteiro Claro, Francisco Ramalho Junior escrevi inúmeros tratamentos. Depois, num esquema já mais profissional, consegui trabalhar uma versão definitiva com a parceria do amigo Jorge Durán. Foram ao todo mais de dez tratamentos. Numa dessas versões contei com a colaboração do hoje bem sucedido autor teatral, Bosco Brasil. O que é curioso, no entanto, é que olhando o primeiro tratamento que fiz em 1986, o básico do roteiro está lá. Ou seja, mesmo tendo inúmeros colaboradores, consegui ser fiel à minha concepção original.

Citações e Referências

Assim como meus primeiros filmes, principalmente *Avesso do Avesso*, foram influenciados pelo estilo de Ozualdo Candeias, *Expresso para Aanhagaba* é um filme influenciado pelos filmes de Carlos Reichenbach. Sou um admirador incondicional dos filmes do “Carlão”, principalmente *Filme demência* (1985), no qual faço uma pequena aparição. Acho que as

influências ocorrem naturalmente. É uma questão de identificação. No entanto, seguindo a lição do mestre Roberto Santos, tenho procurado encontrar meu próprio jeito de fazer filmes. Embora *Expresso para Aanhagaba* tenha muita influência dos filmes do Carlos Reichembach, o filme que mais me influenciou e me estimulou a escrever esse roteiro foi *O passageiro, profissão: repórter* (dir. Michelangelo Antonioni, 1975), o qual vi inúmeras vezes e, cada vez que o assisto, descubro coisas que ainda não tinha percebido. *Expresso para Aanhagaba* talvez seja uma tentativa de exorcizar *O passageiro, profissão: repórter* da minha vida, que me marcou muito. Fico contente por ter conseguido fazer as citações que eu queria, de forma espontânea e sem atrapalhar a narrativa do filme, tanto que muitas pessoas nem se dão conta. Também fiz questão de fazer referência a outros cineastas que admiro como: Andrei Tarkovski, o próprio “Carlão” Reichenback, Roberto Santos, François Truffaut, Jean Luc Godard, ao escritor Ignácio de Loyola Brandão. De *Utopia*, de Thomas More tirei os nomes Rafael, Anidra, Cila, Lestrigão. Há ainda um escritório de contabilidade chamado Caríbides. Rafael Hitlodeu é o viajante do livro de Thomas More que descreve a ilha da utopia. Anidra vem do rio Anidro, principal rio da ilha da utopia. O mestre de Rafael a quem ele vai pedir conselhos chama-se Américo, em referência a Américo Vespúcio, que segundo o autor de *A Utopia* teria permitido que Rafael o acompanhasse em três de suas viagens pelo Novo Mundo. Cila e Lestrigão são monstros mitológicos da *Odisséia*, de Homero, ao qual More faz referência em seu livro. Caríbides de acordo com a mitologia era uma voragem perigosa no Mar de Messina onde morava o monstro Cila. O Sítio do bicheiro chama-se Nova Castela. Nova Castela, segundo Thomas More, foi o lugar em que Américo Vespúcio largou vinte e quatro homens da sua tripulação a pedido deles próprios. Entre estes homens estava Rafael Hitlodeu. O pai de Anidra, Roberto Brito é uma homenagem ao Roberto Freire, o bigode, autor de inúmeros livros libertários. Quis que Anidra representasse uma linha utópica diferente da do Rafael, uma linha mais próxima à utopia de Fourier. A utopia do prazer. Daí a referência as 12 paixões de Fourier nos quadros que Anidra

está pintando e que aparecem no final do filme. O sítio do pai de Anidra chama-se Harmonia em referência ao projeto utópico de Fourier. Há um momento em que ela está vestindo uma camiseta na qual está escrito em japonês a palavra harmonia. No muro próximo à casa que Anidra mora, numa vilinha, está pichada a seguinte frase de Fourier:” Se não é geral a liberdade é ilusória”. Em outro lugar: “O descaminho da razão”. Tarkovski aparece em várias frases ditas por Rafael e o livro de cabeceira dele é *Esculpir o Tempo*. As referências mais explícitas, no entanto, são as do filme *Demência*, do Carlão e do *O Passageiro, Profissão Repórter*, de Antonioni. O delegado Manfredo repete a mesma frase dita no final do filme *O passageiro* quando a mulher vai identificar o marido morto: “*É esse o seu marido? Você reconhece?*”. Tentei fazer um enquadramento semelhante e um cenário que fizesse lembrar o hotel desse filme. Há ainda citação do meu primeiro filme *Avesso do Avesso* nas cenas que estão na cabeça de Rafael: nuvens, fumaça, um trem que passa; uma moça espera um trem numa plataforma vazia. Gosto quando Antonioni diz que o homem da nossa época é um eterno solitário em busca de sua identidade. Foi isso que pretendi que Rafael, meu personagem principal, fosse. Consegui? Não sei!

Operando um Milagre

O orçamento de um filme é algo cheio de mistério. Um executivo da Universal me falou certa vez que nem ao governo americano ele revelava o verdadeiro valor que pagava a um astro de Hollywood. Existe muita mistificação em torno do orçamento de um filme. Roberto Rodriguez que fez *El Mariachi* (1992), disse que gastou apenas dez mil dólares no filme, o que, sabemos que é insuficiente até para pagar a revelação e copiagem de um longa metragem. Depois a empresa que comercializou o filme afirmou ter gasto um milhão de dólares para conseguir uma cópia em condições de ser exibida nos cinemas. Alguns produtores falam em remunerar-se na produção. Isso acontece aqui e em várias partes do mundo. Pode parecer algo desonesto, mas não é. Quem consegue ganhar dinheiro com o negócio

de cinema é quem comercializa os filmes e não quem produz. É claro que há exceção, mas via de regra, principalmente no Brasil, o produtor que não consegue remunerar-se na produção dificilmente recupera o que investiu. Por tudo isso é muito difícil saber qual é o real orçamento de um filme. No Brasil, quase sempre temos um orçamento do que precisaríamos e outro do que conseguimos. O pior é que quase sempre tentamos fazer o filme com o que conseguimos. Como falei no início, o primeiro orçamento de *Expresso para Aanhagaba*, para ser feito em película, com atores “globais”, oito semanas de filmagem, etc., ficou em quase três milhões de reais. Entretanto, para participar de um edital de telefilme, tal valor ficou reduzido em sua sexta parte, ou seja, quinhentos mil reais. Conseguir essa mágica com os números foi uma verdadeira loucura. Havia uma falsa ilusão, na época, de que um longa metragem rodado em digital barateava consideravelmente a produção. Na verdade a única coisa que barateia são as despesas com material sensível e o fato de não termos que fazer revelação e copiagem. Os filmes feitos em película consomem grande parte do orçamento nesses itens. Quanto às demais áreas nada muda. Alimentação, gasolina, hospedagem, equipe técnica é praticamente igual. Não existe mágica. O fato de estarmos gravando em digital não dispensa a continuista, assistente de direção, eletricista, maquinista, etc.. Através de uma programação apertadíssima conseguimos diminuir, também, o número de semanas: de oito para cinco.

No projeto inicial em película eu havia pensado em trabalhar com um fotógrafo com o renome de Rodolfo Sanchez, José Roberto Eliezer, Pedro Pablo Lazzarini, para um cuidado especial à imagem. Depois estive conversando com Carlos Ebert, que além de fotógrafo com grande experiência em película é um especialista em imagem digital. Infelizmente, por questão de orçamento, não foi possível trabalhar com ele. Cabe esclarecer que do orçamento de quinhentos mil reais eu consegui apenas trezentos mil. Tive que abandonar o cuidado com a imagem e partir para uma outra solução que foi privilegiar a utilização do *steadicam*, incorporando o seu uso à linguagem do filme, não me preocupando muito com a qualidade

da fotografia. Abro aqui um parênteses para deixar claro que o trabalho de Adriano Barbuto e Gustavo Gasset, respectivamente, diretor de fotografia e operador de *steadicam* foi de grande qualidade dentro das circunstâncias oferecidas. Eles fizeram o melhor que puderam. Preparei uma decupagem de ferro junto com o diretor de arte, um amigo artista plástico - desenhamos todas as cenas do filme. Ensaiei com os atores várias vezes e discuti exaustivamente com eles todas as cenas semanas antes da filmagem. Aqui também cabe um esclarecimento quanto à seleção de atores: quando falo em “atores globais” não quero dar uma conotação negativa a isso; quero me referir a atores que conquistaram seu espaço na mídia. Nos Estados Unidos um ator de nome leva uma parte significativa do orçamento de um filme. Aqui também, como em todo lugar, um ator de nome tem o seu preço. No início, quando ainda tinha esperança de conseguir o resto da captação, andei sondando alguns desses atores e eles se interessaram pelo roteiro. Falo de Paulo Betti e Lucélia Santos. Ambos foram muito generosos comigo e até fariam o filme por um valor mínimo, mas não conseguiram compatibilizar a agenda deles com o prazo que eu tinha para realizar o projeto. Hélio Cícero e Dalilea Ayala desempenharam os papéis que seriam desses dois atores com grande competência e eu gosto do resultado. Conteí com ajuda fundamental de um experiente produtor e diretor, meu amigo Penna Filho, que entre outras coisas havia trabalhado com Ari Fernandes na série para televisão *Águias de fogo* (1967/68). Penna armou toda uma logística juntando locações numa mesma região para que não tivéssemos que nos deslocar muito. Um dos grandes problemas do meu filme é que ele tinha muitas locações e consegui-las, numa produção sem dinheiro, não foi tarefa fácil, porém conteí, mais uma vez, com a generosidade dos amigos. Além das locações, tivemos, ainda, que construir um pequeno cenário próximo a uma estação de trem desativada, o Hotel Glória, citação do filme de Antonioni *O passageiro, profissão: repórter*.

Conseguí concluir o telefilme, incluindo a finalização de som, com exatos R\$290.000,00! Durante muito tempo após o término do trabalho tinha pesadelos nos quais eu me via em pleno período de filmagem, com muitos

problemas para resolver. Foi realmente um milagre ter conseguido terminar o filme com tão pouco dinheiro. Sobre o resultado final, creio que sou a pessoa menos autorizada a emitir opinião. Há quase dois anos estou tentando encontrar um lugar para exibí-lo. Na época em que concorri ao edital ainda havia o canal Cultura & Arte, do Ministério da Cultura, na TV a cabo, e contratualmente ele seria exibido, de preferência, nesse canal. Como foi extinto, sobrou o Canal Brasil e a TV Cultura com quem estou tentando negociar a exibição. Também penso em lançá-lo em DVD. Infelizmente nenhum telefilme do edital de que participei, dez no total, foi exibido até hoje.

3. VIVER DE CINEMA

*“Viver de cinema no Brasil
é você ter um pé na realidade... muito difícil...
e muito sonho na cabeça -
tem uma distância imensa entre uma coisa e outra.”
(Penna Filho)*

Sobre o assunto da nossa pesquisa, “viver de cinema”, entrevistamos oito profissionais de diferentes áreas e que iniciaram atividade em épocas diferentes¹³. Com o relato deste autor, são ao todo nove depoimentos. Praticamente todos os profissionais entrevistados sempre viveram de cinema e estão até hoje em atividade. O único que andou afastado por uns tempos foi Jacques Deheinzelin e hoje tem pouca atuação; em contrapartida é uma pessoa muito bem informada que acompanha todas as mudanças do setor. Três deles iniciaram-se na profissão na década de 1950 (Jacques Deheinzelin, Galileu, Garcia, Máximo Barro), três na de 1960 (Penna Filho, Francisco Ramalho, Miguel Ângelo), e três na de 1970 (Toni Gorbi, Inês Mullin, Tony de Sousa). O perfil desses profissionais e trechos das entrevistas estão no Anexo II deste trabalho.

Além dos nomes citados, pesquisamos relatos de outros profissionais de cinema sobre o tema em questão e estaremos nos referindo a eles durante a nossa exposição. Dos relatos obtidos, extraímos três categorias, que entendemos, ser possível, formar uma imagem do que é viver de cinema, são elas: *A Escolha da Profissão, O Aprendizado do Ofício e A Sobrevivência e as Atividade Paralelas.*

¹³ Nos trechos selecionados das entrevistas, optamos por transcrevê-los literalmente para não incorrerem no risco de qualquer modificação/alteração das idéias dos profissionais que colaboraram conosco.

3.1. A escolha da profissão

A maioria dos profissionais¹⁴ que entrevistamos escolheu o cinema como profissão por terem se apaixonado, primeiramente, pela arte como espectadores:

“Eu sou envolvido com o cinema desde quando eu fui pela primeira vez, quando eu era garoto, lá na minha cidade no interior de Minas e eu tinha curiosidade em saber como era, como fazia aquilo. Eu queria estudar isso aí, eu comprava revistinha, eu procurava saber, naquela época não tinha internet, não tinha nada disso, era muito difícil, eu fui pra a cidade grande e sempre procurando livros sobre cinema” (Toni Gorbi – Chefe Eletricista)

“Por amor, exclusivamente, por amor! Estudava engenharia, e de tanto ver e ler sobre cinema, fiz a escolha!” (Francisco Ramalho Jr – Diretor, Produtor e Roteirista)

“Como em várias profissões, acho que nem todas, mas várias é por você gostar de alguma coisa. No caso do cinema para mim, não foi nem o gostar, foi a paixão que eu tinha por cinema desde criança, desde que eu consegui ver o meu primeiro filme...”. (Miguel Ângelo dos Santos Costa – Técnico de Som Direto)

“Eu no início militava em jornal. E jornal era o que eu gostava de fazer. E além das reportagens que era minha função mesmo, eu era repórter, eu gostava muito de cinema e fui atraído para o cinema, o cinema prático, o cinema de estúdio, através de crítica de cinema, vendo filmes e militando e fazendo críticas de filmes e foi através disso que eu entrei e comecei”. (Galileu Garcia – Produtor, Diretor e Roteirista)

A paixão pelo cinema, o fascínio que o cinema exerce sobre as pessoas, ao nosso ver, faz uma grande diferença quando comparamos com outras profissões como metalúrgico, bancário, metroviário, etc. Uma das dificuldades de atuação do sindicato de cinema está relacionada a essa questão. Via de regra, o profissional de cinema gosta do que faz. Tem paixão pelo *set* de filmagem. Daí não ter o mesmo empenho em reivindicar coisas que em outras categorias há muito são inquestionáveis, como por

¹⁴ A identificação dos profissionais foi autorizada, por escrito, através do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, em conformidade com as Resoluções CFP 016/2000 e CNS 196/96.

exemplo, o controle das horas trabalhadas. Já os profissionais de laboratório, por terem uma característica de trabalho mais próxima a do operário de uma fábrica, são mais reivindicativos. Voltaremos a essa questão no quarto capítulo quando abordarmos o papel dos sindicatos.

Antes de prosseguirmos, achamos necessário esclarecer o que vem a ser viver de cinema. No início dos anos 50, quando ainda não havia televisão nem outras mídias, viver de cinema era fazer filmes de longa metragem de ficção, documentários ou cine-jornais. Hoje, na época de indústria do audiovisual, viver de cinema pode significar muita coisa. Como iremos ver mais adiante, para alguns dos nossos entrevistados, cinema é filme de longa metragem de ficção; para outros, tudo que é audiovisual é cinema. “*Televisão é cinema*” afirma um textualmente.

Para termos uma idéia de como muda a questão quando consideramos que tudo que é audiovisual é cinema, a empresa holandesa Endemol, considerada uma das maiores do mundo no ramo do entretenimento, patenteou 400 tipos de produtos audiovisuais em seu nome, entre eles o Big Brother e vários tipos de programas do gênero. A indústria de videogame também tem se desenvolvido de forma acelerada e há quem afirme que já ultrapassou a indústria do filme de ficção. Portanto, quando a expressão “viver de cinema” é usada, precisamos saber se quem está falando se refere a filme de longa metragem de ficção ou a qualquer produto audiovisual. Na maioria das vezes, o termo cinema se refere mesmo a filme de longa metragem de ficção.

Mas o que seria um filme de ficção? De acordo com Sadoul (1951), filmes de ficção são “filmes que inventam e contam uma história, como o teatro e o romance”. (p. 254)

No início dos anos 1970 o semiólogo Christian Metz (1980) tentou estabelecer uma distinção entre o que se denominava genericamente cinema e o produto filme. Para isso usou duas expressões criadas por Gilbert Cohen-Séat, em 1946, “fato cinematográfico” e “fato fílmico” (p.11).

“Fato cinematográfico” se referiria ao vasto universo da produção cinematográfica, denominado genericamente de cinema, e “fato fílmico” ao filme propriamente dito. A distinção é importante porque o cinema de longa metragem de ficção é um negócio complexo que possui vários ramos de atividade como a distribuição e a exibição. Os profissionais a que nos referimos em nossa tese são os que trabalham na realização de filmes, portanto, estão ligados ao “fato fílmico” e não ao “fato cinematográfico”.

Conforme vimos no Capítulo 1 os profissionais cinematográficos estão divididos em muitas funções e, cada vez, a lista fica maior. O último levantamento que fizemos no site Tela Brasileira¹⁵, que abrange profissionais do audiovisual em geral, encontramos 160 funções. Embora esse número possa ser questionado, pois existem algumas funções que se repetem com outro nome, dá para se ter uma idéia de como esse ramo de atividade tornou-se complexo com as especificidades criadas. Dependendo da função que se exerce dentro da atividade o drama do profissional em termos de sobrevivência pode ser maior ou menor. A questão mais complexa está colocada na figura do diretor, pois além de lutar pela sobrevivência profissional existe a cobrança em termos de coerência ideológica, estética, compromisso com a cultura nacional, etc. Sobre esse assunto falaremos mais adiante. O que é importante é termos em conta que o filme de longa metragem de ficção é o grande atrativo na escolha de alguém que decide fazer cinema.

¹⁵Disponível www.telabrasileira.com.br

3.2. O aprendizado do ofício

Como se aprende a fazer cinema?

Nosso relato pessoal e o relato de outros profissionais como Toni Gorbi e Penna Filho demonstram o longo caminho que tivemos que percorrer como autodidatas e o que aprendemos é apenas uma pequena parte do que ainda precisamos aprender. O aprendizado no cinema jamais acaba.

Em entrevista a Leon Cakoff (2005), em 2004, o cineasta português Manoel de Oliveira, de mais de 90 anos, ao ser perguntado que ensinamento de cinema teria para as novas gerações respondeu: “Mas eu sou aprendiz, como hei de dar lições?” (p. 63).

Ugo Giorgetti (apud Pavam, 2004) costuma dizer: “*quando começo a achar que cinema é fácil, assisto ao filme [Rastros de Ódio, de John Ford]*”. (p.240).

Francisco Ramalho Júnior em seu depoimento diz: “*Minha formação foi totalmente autodidata, e até hoje, continuo a estudar o exercício de minha profissão, além de tentar exercê-la 24h/dia*”.

As escolas de cinema são um fenômeno relativamente recente. Até início dos anos 1950 no Brasil, os profissionais de cinema se formavam na prática. Na Europa e Estados Unidos levavam anos para subirem na hierarquia. Já no Brasil, mesmo depois do aparecimento das escolas de cinema, a maioria dos profissionais continuou sendo formada na prática, até porque, para muitas funções, as mais técnicas e hierarquicamente menos importantes, não existiam, e até hoje não existem, cursos de formação. Daí a importância que tiveram os grandes estúdios para formação desses profissionais. Sobre isso ressalta Galileu Garcia em seu depoimento a Maria Rita Galvão (1981):

A vantagem que teve a Vera Cruz pra todo mundo, e para o cinema brasileiro em geral, foi a de ter disciplinado o ensino, com grandes técnicos como professores. Era um estudo metódico, basicamente orientado pelos ingleses. (...) Antes da Vera Cruz, aqui no Brasil o pessoal se formava por geração espontânea, você tinha um cinema em que as pessoas faziam de tudo, sem especialização e sem conhecimentos específicos: o cara montava, iluminava, dirigia a perua, fazia produção, escrevia o roteiro, acabava não fazendo nada bem mesmo, fazia de tudo um pouco. (p.139).

Galileu defende a idéia de que a Vera Cruz foi uma grande escola. Segundo ele, de lá saíram formadas cerca de 300 pessoas. Ele foi uma delas. O Jacques Deheinzelin, formou-se na França e de lá veio para a Vera Cruz. Estudou no IDHEC – Instituto de Altos Estudos Cinematográficos; formou-se em Fotografia de Cinema, mas foi aqui que desenvolveu a sua prática profissional.

Máximo Barro estudou cinema num curso livre do Centro de Estudos Cinematográficos pertencente ao Museu de Arte de São Paulo. Iniciou sua atividade prática na área de produção e aprendeu montagem por pura intuição, na prática.

Miguel Ângelo, após fazer o Seminário de Cinema, segundo ele um curso teórico, iniciou sua atividade como Assistente de Montagem na Jota Filmes, produtora de Jacques Deheinzelin e, aos poucos, transferiu-se para área de som e aprendeu a fazer som direto de maneira autodidata.

Penna Filho teve uma trajetória curiosa: começou sua atividade no rádio, depois foi para dublagem e de lá para o cinema. Aprendeu tudo na prática:

“Eu não tenho essa formação (se refere à formação acadêmica). Mas eu acho que teria sido muito bom, porque tem um companheiro nosso aí, João Batista de Andrade, que diz uma coisa muito engraçada que eu sempre repito: nós abrimos o nosso caminho à foçada. Porque nós fomos aprendendo. Ah é assim? É assim que se faz? O que é objetiva? Quais são

as objetivas? Por que campo e contra-campo? A gente foi aprendendo isso assim, no dia a dia". (Penna Filho)

Toni Gorbi, assim como este autor, chegou a fazer um curso de cinema por correspondência. Mecânico autodidata trabalhou também como tratorista em vários lugares. Aprendeu eletricidade ajudando o pai a fazer instalações elétricas de residências. No cinema aprendeu seu ofício na prática chegando ao topo da carreira em sua área – Gaffer.

A única entrevistada que tem formação acadêmica na Área de Cinema, além do Jacques Deheinzelin, é Inês Mullin, formada no curso de cinema da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado).

Antes do surgimento dos grandes estúdios em São Paulo existia um certo consenso de que precisávamos formar mão de obra especializada. Maria Rita Galvão (1981) lembra as posições contraditórias de Alex Viany, um severo crítico da Vera Cruz que ao abordar essa questão, na revista *A Cena Muda*, em 1949, diz::

No que diz respeito à gente de cinema, apesar de repetir constantemente que "o elemento humano" é a única coisa que não falta no cinema brasileiro, a cada vez que se aprofunda na questão *A Cena Muda* acaba chegando à conclusão contrária: ressalvadas as honrosas exceções, infelizmente nos falta "quase tudo". Se temos alguns artistas, diretores e fotógrafos aceitáveis, não temos montadores, cenógrafos, construtores, maquiadores, técnicos de som, especialistas de qualquer espécie. E nem escolas onde eles possam aprender, e nem possibilidades de importar professores, ou exportar alunos para qualquer país estrangeiro onde pudessem adquirir conhecimentos. No que diz respeito à edição, por exemplo, "até agora não houve um só filme que fosse bem cortado e montado". Nisso como de resto tudo o mais, "estamos urgentemente necessitando de auxílio estrangeiro" (VIANY apud GALVÃO, 1981, p.50)

Quando iniciamos no cinema, no final dos anos 1970, esse problema apontado por Alex Viany felizmente já não existia. Tivemos a oportunidade de trabalhar com excelentes Diretores de Fotografia, Técnicos de Som Direto, Montadores, Continuistas, Maquiadores, Eletricistas,

Maquinistas, Assistentes de Câmera, etc., o que comprova que os estúdios realmente formaram mão de obra especializada em São Paulo. O problema que existia e ainda continua existindo é apontado com muita pertinência pelo Carlos Ebert, no trecho do depoimento abaixo:

“Eu acho que a característica talvez mais marcante da formação do técnico audiovisual do Brasil é que ela se dá de uma forma muito próxima ao que eram as corporações de ofício da Idade Média, quer dizer, o profissional aprende com outro profissional mais experiente, desconhecendo inclusive, a principio, qual é a profundidade do conhecimento teórico que essa pessoa com a qual ele está adquirindo conhecimento tem. Ele não sabe, ele vai esperar aquela pessoa e ver aquela pessoa atuar, e por um procedimento mimético, ele vai fazendo como o outro faz, sem questionar muito. O outro normalmente só procede dentro do que deu certo empiricamente, quer dizer, ele já fez alguns erros. Já, por exemplo, um eletricista já queimou algumas instalações, já incendiou alguns tapetes, aprendeu algumas coisas, algumas regras, regras básicas, e não comete aquele erros, já vem então com o conhecimento, e o aprendiz dele, ele já aprende algo peneirado pela experiência, mas que não é a experiência dele. Ele não tem experiência própria a partir do conhecimento teórico. Eu acho que a forma de aprender melhor é você levar paralelamente a prática e a teoria. E ir testando na prática a teoria. (...) Ora, se o aprendiz já vem aprendendo de um cidadão que não tem conhecimento teórico, na maioria das vezes, está recebendo só como instrução a prática filtrada por esse indivíduo, há a tendência de que cada geração perca informação e não ganhe”.

Conforme já mencionamos são inúmeras as funções que compõem uma equipe de cinema. É mais comum que ocorra esse fenômeno apontado pelo Ebert nas funções hierarquicamente mais baixas, mas nada impede que o mesmo ocorra em funções mais importantes como Montador, Diretor de Fotografia e até Diretor.

Sobre a proposta de juntar teoria e prática falaremos no último capítulo quando nos referirmos ao projeto de educação continuada do Instituto Roberto Santos.

Um outro aspecto preocupante do aprendizado do técnico audiovisual brasileiro é que muitos deles se formam trabalhando apenas em filmes publicitários. A nosso ver, embora a produção de filmes publicitários tenha a vantagem de utilizar equipamentos de ponta, ela cria uma série de

deformações nos profissionais que trabalham apenas com publicidade. Por exemplo, um assistente de câmera que trabalha apenas em publicidade, cujos filmes duram, em média 30 segundos, jamais terá oportunidade de exercitar plenamente o seu ofício, isto porque um filme com essa duração não permite tomadas longas com muitos movimentos de câmera. Fora da publicidade, entretanto, existem tomadas que duram dez minutos ou mais e, com os equipamentos digitais, é possível realizar um filme inteiro numa única tomada, como é o caso de *Arca Russa* (2002), do cineasta Aleksandr Sukúrov.

No caso do Diretor de Fotografia: como exercitar a continuidade de luz? Em um filme de longa metragem, quase sempre, as tomadas são feitas fora de ordem. Uma cena que teve início em um dia pode ser retomada muitos dias depois e tanto a luz como os demais elementos de continuidade deverão ser recompostos. Isso dificilmente ocorre em um filme publicitário, cuja filmagem, quase sempre, é feita em um único dia. O mesmo podemos dizer do eixo ótico. Na narrativa clássica, utilizada pela grande maioria dos filmes de longa metragem, há certas regras a serem observadas com relação a entrada e saída do campo visual da lente da câmera, caso contrário haverá problemas na edição. No filme publicitário quase sempre essas regras são ignoradas. A jornada do técnico que trabalha em publicidade, embora a lei limite a 6(seis) horas em estúdio e 8 (oito) em externas, incongruência já apontada por nós ao comentarmos a lei que regulamentou a profissão, normalmente ultrapassa as 12 (doze) horas. Como o profissional dificilmente trabalha todos os dias, naqueles que não trabalha consegue recuperar o desgaste do excesso de horas trabalhadas. No caso do filme de longa metragem, cujas filmagens duram, em média, um mês, esse ritmo de trabalho se torna impraticável.

A maioria dos profissionais que entrevistamos manifestaram a sua opinião sobre importância do aprendizado sistemático do ofício. Se não fizeram cursos de formação foi porque na época em que iniciaram não havia

ou por falta de oportunidade. Alguns como Francisco Ramalho Jr. são rigorosos quanto a essa importância:

“(…)... se é para se formar alguém, a minha leitura é que se deve formar num nível tal, que se aterrisar um grupo estrangeiro, aquele cara pode se integrar as suas funções ali e executá-las. Ninguém vai ter que explicar para ele, olha você é cabo, você vai limpar o banheiro, você vai fazer isso e etc. Ele sabe que aquilo é função dele”.

Toni Gorbi, apesar de ser autodidata, segundo ele, não pára de atualizar-se profissionalmente:

“... o que eu pegar para fazer, eu quero ser o melhor. Se eu fosse um piloto de fórmula 1 eu seria igual a Ayrton Senna. Eu teria morrido igual ele morreu. Eu não sei ficar atrás. Eu quero tá na frente. Então é assim, eu gosto do que faço. Eu quero ser o melhor!”

Essa mentalidade em nosso meio infelizmente não é regra. Pela experiência que temos em promover cursos de atualização profissional no sindicato, a maioria dos profissionais, principalmente da área de elétrica, acha que já sabe tudo e que não têm mais nada a aprender. Sobre esse assunto voltaremos no capítulo final quando comentarmos sobre o papel do sindicato e do Instituto Roberto Santos.

3.3. A sobrevivência e as atividades paralelas

Nossa tese aborda o profissional de cinema em geral, mas precisamos destacar que, no caso do diretor cinematográfico, o drama da sobrevivência é mais complicado ainda, a começar pelo excessivo número de profissionais registrados nessa função - 1.500 (mil e quinhentos) no Brasil, conforme levantamento de Jacques Deheinzelein¹⁶. Em São Paulo, em levantamento feito por nós em abril de 2006, contabilizamos 947

¹⁶ As informações referentes ao levantamento realizado por Jacques Deheinzelein encontram-se em “Ensaio Sobre a Produção Audiovisual Brasileira (A difícil relação econômica entre consumidores e produtores na era do comunismo tecnológico), ainda não publicado, de sua autoria, cuja versão parcial e provisória de tal trabalho nos foi ofertada por ocasião da entrevista realizada em 20/12/2004. Esclarecemos que nesse mimeo não consta paginação.

(novecentos e quarenta e sete) diretores registrados na Delegacia Regional do Trabalho. Jacques ainda acrescenta:

Mas não se limita a estes profissionais com experiência de direção a ambição de dirigir filmes de longa metragem: não só as várias escolas de cinema existentes nas universidades brasileiras colocam anualmente no mercado novos formados nesta especialidade, como muitos atores, produtores, diretores de fotografia, montadores, escritores, críticos e professores de cinema, autores e diretores teatrais, coreógrafos e artistas de vários tipos de experiências alimentam este mesmo sonho – e a história de qualquer cinematografia nacional mostra que alguns deles o realizaram, dirigindo obras dignas de registro. (ibid.)

Comenta também o seguinte:

Os circuitos de cinema, no mundo inteiro, são convenientemente alimentados por no máximo de 400 (geralmente bem menos) filmes de longa metragem por ano, o que dá, nos grandes centros, uma média de mais de uma estreia por dia, e nos mercados complementares de locação, venda e exibição em TVs abertas e pagas (que acumulam a produção de 60 ou mais anos), uma oferta de 24.000 títulos. Num mundo conforme o ideal globalizante, a parte importada destes 400 filmes deveria ser, basicamente a mesma oferecida a qualquer público em qualquer país. E num mundo conforme ideal democrático (que faz parte do pacote ideológico da globalização), cada país deveria ter uma participação equânime (isto é, proporcional à sua população) nesta manifestação da nacionalidade que são a criação e produção filmicas. Usando as estatísticas do Banco Mundial para 1995, que davam uma população terrestre de 5.951 milhões, o contingente de habitantes por filme seria de $5.951 : 400 = 14,8$ milhões. De acordo com a combinação dos mandamentos globalizantes e democráticos, o ideal seria que cada país colocasse um número de filmes no mercado mundial proporcional à sua população. Dos 400 filmes anuais, o Brasil teria 10,7, os Estados Unidos 17,6, a China 80,6, a Índia 62,4, o Japão 8,4, a Rússia 10, e a Alemanha 5,5. Ao Reino Unido, à França e à Itália, caberiam 4 filmes anuais cada um. A Espanha 2,6, a Argentina 2,3, e Portugal e Cuba 0,7 cada". (ibid.)

Continuando seu raciocínio Jacques demonstra que para uma produção anual de 400 filmes, 200 diretores seriam suficientes se

considerarmos que cada um teria condições de dirigir 2 longas metragens por ano. No entanto, o que acontece, de acordo com a sua interpretação é um excesso de produção de filmes de longa metragem produzidos todos os anos. Pegando um dado de 1994, quando apenas 20 países produziram 2.592 filmes de longa metragem, diz que é impossível que todos esses filmes sejam absorvidos pelo mercado mundial.

Mesmo tirando os 754 da Índia e os 251 do Japão, os 1.587 restantes não podiam encontrar lugar nos circuitos exibidores de cada país. Na verdade, nem os 575 norte-americanos cabiam neles: parte destes filmes se destinavam exclusivamente ao mercado de televisão". (ibid.)

E conclui:

O que diferencia a utopia da realidade, é que não há representação internacional equânime, e sim uma produção norte-americana que domina cada um destes mercados com os seus mesmos filmes. Para todos os outros países produtores, a exportação é uma miragem só atingida por alguns filmes excepcionais. A globalização do audiovisual cinematográfico é um fenômeno norte-americano, que só a esta nação beneficia, e isto desde os anos 20, muito antes da mística globalizante ter tomado conta da ideologia mundial. (ibid.)

Voltando à realidade brasileira:

Assumindo como plausível a hipótese de que sejam da ordem de 1.600 os candidatos a diretores de longa metragem com algum título, seria apenas 1 em cada 100.000 brasileiros. Mas quando se considera uma produção de 50 a 100 filmes anuais, 1.600 diretores potenciais significam mais de 1.500 frustrados, capazes de se tornarem inimigos de um governo incapaz de satisfazer as expectativas de realização de sua obra. (ibid.)

Embora não concordemos totalmente com o raciocínio do Jacques, pois ele leva em conta apenas o mercado como está configurado, e não considera a possibilidade do surgimento de novos modelos que venham alterar a relação espectador/produto audiovisual, no qual a diversidade de filmes seja um dado positivo e não o contrário entendemos

que tem razão do ponto de vista do investimento capitalista. Mesmo que os filmes extraíam o retorno de seus investimentos cada vez menos da renda das bilheterias (dados de 2003 demonstram que os filmes renderam 5 vezes mais nas vendas para o mercado doméstico), os produtores precisam do aval do sucesso de público nas salas de cinema. A partir desse sucesso, o valor do filme no mercado pode ser multiplicado ou diminuído. O número 400 utilizado por Jacques, dentro desse raciocínio, faz sentido.

Não é exagero, portanto, o que dizem certos diretores de cinema brasileiro sobre a sua condição:

“Se você quiser fazer cinema de longa metragem, prepare-se para viver como um asceta no Brasil.” (Ugo Giorgetti apud PAVAM, 2004, p.70);

“Já enfrentei todo tipo de dificuldade para fazer cinema. Pode imaginar a pior coisa que garanto que já aconteceu comigo”. (Carlos Reichenbach apud LYRA, 2004, p. 105);

“Fazer cinema sempre foi uma guerra”. (Carlos Coimbra apud MERTEN, 2004, p.120).

Carlos Reichenbach costuma usar expressões parecidas com as de Ugo Giorgetti: “Sacerdócio”, “Voto de pobreza”. Para Glauber Rocha (1981), além da citação que já usamos, “o cineasta nacional é um homem sempre a caminho da inutilidade” (p.14), também fala em “disponibilidade para autoflagelação.” (p. 11).

Perguntado sobre como é sobreviver fazendo cinema no Brasil, Francisco Ramalho Jr. respondeu:

“É terrível, cada vez mais terrível, pois a profissão inexistente. Após tantos anos de trabalho, não acumulei nenhuma poupança, tenho dívidas pessoais, e cada vez é mais difícil tentar trabalhar”.

O caso de Ramalho é bem ilustrativo, pois segundo ele mesmo afirma, sempre tentou fazer filmes para o mercado. Poderíamos supor que a

condição de quem escolheu fazer filmes para o mercado e de quem optou por filmes autorais, seria diferente. Sobre essa questão filmes autorais e filmes para o mercado falaremos mais adiante.

Se a condição de sobrevivência do Diretor é tudo que já falamos, a dos demais profissionais que tentam ou tentaram viver apenas de longa metragem, também, não é fácil.

“Houve momentos que eu fiquei sete meses sem fazer absolutamente nada”.
(Máximo Barro – Montador)

A Assistente de Direção Inês Mullin, apesar de não ter tido muito problema com falta de trabalho, fala de um aspecto da profissão que é comum a praticamente todos que trabalham em cinema, inclusive cinema publicitário:

“A gente não tem certeza de que vai haver outro projeto em breve ou mesmo a longo prazo; ou seja, a sensação é de estar desempregado e ter que começar a procurar outro emprego. Obviamente isso gera ansiedade e stress e por isso acho que deveríamos ter um cachê relativo à insalubridade”.

Outro lado da profissão ressaltado por Máximo Barro e Inês Mullin é a privação de uma vida social como a maioria das pessoas costuma ter.

“De 1953, quando eu entrei no cinema até mais ou menos 1970, a metade de 1970 quase chegando a 80, eu não tinha vida social. Eu sabia a hora que entrava, mas jamais a hora que saía. Eu não tinha namorada, eu não tinha amigos mais chegados, aquele depois de amanhã vamos nos encontrar... eu não podia nem dizer, amanhã vamos nos encontrar. Quanto mais depois de amanhã”. (Máximo Barro)

Mas ambos, tanto Inês Mullin como Máximo Barro acham que compensa o sacrifício. Fazer cinema é sacrificar-se e, como lembra Inês, depois que nos acostumamos com o sistema de trabalho no cinema, dificilmente nos adaptamos a outros sistemas:

“Ao mesmo tempo que somos sugados durante uma produção (6 dias por semana, 12 horas por dia durante 2, 3 ou mais meses!!!) e depois jogados de volta à “vida normal”, o que nos deixa um tanto quanto esquizofrênicos, se nos dessem a opção de um trabalho que seguisse uma rotina de horário “normal”, dificilmente nos adaptaríamos. A gente se condiciona, se habitua e passa a amar e odiar esse sistema de trabalho”. (Inês Mullin)

Um aspecto curioso no que diz respeito à sobrevivência como profissional de cinema é aquele relacionado às atividades paralelas que alguns exercem enquanto aguardam um projeto de longa metragem. Para uns, como Francisco Ramalho Jr., cinema é filme de longa metragem:

“Creio que nos próximos anos será muito difícil existir ‘profissionais de cinema’ no Brasil. Obviamente, aqueles que podem e sobrevivem fazendo filmes publicitários e dão suas ‘escapadinhas’ no cinema, continuarão a existir”.

Para outros, como Miguel Ângelo e Máximo Barro, a atividade docente não é considerada uma atividade paralela, mas uma condição natural de quem vive de cinema. Já a publicidade é condenada como um desvio ou até como um tipo de prostituição por alguns:

“... eu fazia publicidade “in-extremis”, quando não tinha mais nada. Eu fazia alguma coisa. A publicidade para mim sempre foi o penúltimo grau da prostituição. O último é a dublagem de filmes estrangeiro....”. (Máximo Barro)

Galileu Garcia reclama das cobranças feitas por Glauber Rocha ao saber que depois que ele estreou em longa metragem, passou a dedicar-se a publicidade.

Aproveitamos para fazer uma breve referencia a uma discussão que, de tempos em tempos, rende muita polêmica que é sobre os filmes feitos para o mercado e filmes comprometidos com um projeto estético nacional. Não pretendemos nos estender muito nessa discussão, pois ela possui muitos meandros e não é o foco de nossa tese. Se a abordamos aqui é para demonstrar que a condição de diretor de filmes de longa metragem, além de todas as dificuldades de sobrevivência já demonstradas, também está sujeita à cobrança por parte da crítica e dos formadores de opinião, de

que o filme, além de qualidade técnica e artística, tenha também um compromisso com a realidade social e cultural do país. Não é comum se cobrar um compromisso semelhante a um profissional de outra função cinematográfica, como Montador ou Diretor de Fotografia. Talvez ao Roteirista. A polêmica mais recente nesse sentido surgiu a partir de um artigo publicado no Jornal do Brasil, em 08 de julho de 2001, pela pesquisadora e professora da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Ivana Bentes, intitulado “*Cosmética da fome’ marca cinema do país*”¹⁷, no qual ela acusa grande parte dos filmes dos anos 1990 de desprezarem o compromisso com a ética e a estética que era ideário do Cinema Novo, conforme transcrição abaixo:

Glauber coloca uma questão que a meu ver não foi superada ou resolvida nem pelo cinema brasileiro, nem pela televisão, nem pelo cinema internacional. Uma questão ética-estética que está diretamente relacionadas ao tema dos sertões e das favelas, ontem e hoje. A questão ética é: como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente o espectador “compreender” e, experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina?.

No ano seguinte, 2002, Ivana volta à carga e acusa *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles, de ser um exemplar típico da “cosmética da fome”. Em entrevista à Carta Capital, em 12 de Janeiro de 2005, afirma que: “Há um darwinismo mercadológico e só quem tem estrutura de produção, ou faz política, consegue filmar todo ano. É difícil e cruel ver talentos reais abandonarem o cinema pela fotografia, artes plásticas, vídeo, jornalismo”.

A maioria dos profissionais de cinema preferiria fazer apenas longas metragens se houvesse essa possibilidade. O filme de longa metragem de ficção é o produto de ponta da Indústria Audiovisual.

¹⁷ Disponível em www.jbonline.terra.com.br/destaques/glauber/glaub_arquivo4.html [Acesso em 30/01/06].

Comparando com comida seria o caviar ou filé mignon da atividade. Acontece que no Brasil isso não é possível. O profissional que faz longa metragem, via de regra, possui uma atividade paralela, seja na publicidade, na televisão ou como docente. Mesmo nos Estados Unidos, os diretores há muito estão diversificando sua atividade. Em 1994 Steven Spielberg, David Geffen e Jeffrey Katzenberg criaram a Dreamworks SKG, empresa de multimídia que além de filmes produz também programas de TV, jogos interativos e música (Dizard, 2000).

O Brasil jamais conseguiu fazer com que a produção de filmes de longa metragem fosse uma atividade regular. Há uma oscilação muito grande de década para década. No início dos anos 1950, a produção estava na média de 30 filmes por ano. Aumentou um pouco no final dos anos 1960 e, nos anos 1970, chegou a mais de 100. Essa média se manteve até meados dos anos 1980 quando voltou a cair. No início dos anos 1990, com o fim da Embrafilme, chegou a menos de 10. Com a retomada em meados dos anos 1990, a média voltou a subir para 30/40 filmes/ano.

Já no início dos anos 1960, em artigo publicado no jornal o Estado de São Paulo, Paulo Emílio Salles Gomes (1982), defendia que uma das maneiras se tentar diminuir a importação de filmes estrangeiros era aumentar a produção do filmes nacionais:

Fazer filmes é mais difícil que fabricar sabonete ou sapato, sendo por isso compreensível que a importação maciça do divertimento manufaturado tenha permanecido como um dos mais tenazes resquícios do lamentável passado brasileiro. Por outro lado, porém, é incomparavelmente mais fácil implantar uma indústria cinematográfica do que a siderúrgica, a petrolífera ou a automobilística. (...) O ponto de partida para uma planificação cinematográfica brasileira seria ter em vista para um futuro bastante próximo a produção anual de cinquenta filmes, cifra que deverá alçar-se gradativamente a cem. (GOMES, 1981, p. 325-6)

Há muito tempo temos defendido a média de 100 filmes por ano como condição para fixarmos os profissionais de cinema no longa

metragem, mas a realidade, como demonstram os números, é outra bem diferente.

Para que exista uma produção regular de filmes de longa metragem é preciso que haja uma indústria implantada. No caso do Brasil essa indústria se desenvolveu em torno da televisão e da produção do filme publicitário. Nos Estados Unidos, a produção dos grandes estúdios de Hollywood permitiu o surgimento de vários produtores e diretores independentes.

Do ponto de vista técnico o cinema brasileiro já atingiu um nível bastante razoável, embora ainda existam problemas na área de formação e aperfeiçoamento profissional, como já apontamos, temos hoje um bom time de profissionais que estão no mesmo patamar de qualquer técnico estrangeiro. Defendemos a idéia de que o cinema de longa metragem é o produto de ponta da atividade audiovisual e que, portanto, o profissional formado no filme de longa metragem estará em condições de exercer sua função em qualquer tipo de produção audiovisual. Já o contrário não é verdadeiro.

O trânsito de profissionais do audiovisual de uma atividade, como produção de filmes de longa metragem, para outra, como televisão e publicidade, no Brasil, nunca foi uma coisa fácil. Até os anos 1970 havia um grande preconceito das partes com relação a esse trânsito. Quem trabalhava em televisão ou publicidade, dificilmente, fazia longa metragem e vice-versa. No caso da publicidade para o longa metragem, até recentemente, um dos empecilhos a esse trânsito era a questão da remuneração. Ganhava-se muito mais na publicidade. Apesar disso ainda continuar acontecendo, via de regra, as produções de longa metragem de orçamento médio para cima já não têm problema quanto a isso.

Considerando os relatos dos nove profissionais aos quais nos referimos no início deste capítulo como três gerações distintas, o que não é muito correto, se levarmos em conta o sentido exato do termo, poderíamos

nos referir a uma quarta geração, aquela que surgiu a partir de meados dos anos 1980, que chamaremos de Geração Contemporânea. Enquanto o Penna Filho exerceu atividades paralelas ao filme de longa metragem até aposentar-se e retomar sua carreira e eu levei 15 anos tentando viabilizar um projeto de longa metragem, voltando a estudar e dedicando-me à atividade docente, a Geração Contemporânea que está dando certo no mercado buscou seu espaço dentro das indústrias de filmes publicitários e televisão.

3.4. Geração Contemporânea que está dando certo no Mercado

Uma das características do que chamarei de Geração Contemporânea que está dando certo no mercado é não se debater com a configuração da indústria do audiovisual brasileira e procurar trabalhar dentro das regras do jogo. Enquanto as gerações anteriores lutavam desesperadamente pelo reconhecimento por parte do governo de um status para a indústria do cinema as novas gerações que estão dando certo no mercado passaram por cima disso e acabaram conseguindo finalmente o trânsito entre televisão e cinema, publicidade e cinema. Não que a geração anterior não tenha se dado conta da importância desse trânsito conforme veremos no trecho do depoimento transcrito abaixo:

“Eu, como todo mundo, como você, achava a televisão o fim da picada. Aí de repente fui lá para o governo e me puseram lá na comissão, uma comissão interministerial para fazer os relatórios... aí eu comecei a ver como era o negócio da televisão, e que o cinema é um negócio tão minúsculo, perto do fenômeno da televisão, e tão condenado pelo futuro governo, que eu mais ou menos tinha razão, ele não tinha nada que eu tinha pensado, era bobagem”. (Jacques Deheinzelin)

Jacques que veio da França para trabalhar na Vera Cruz trazido por Alberto Cavalcanti, e que foi um pioneiro da luta por uma legislação protecionista para o cinema brasileiro, pioneiro da indústria do cinema

publicitário, diz que ao descobrir a importância da televisão dentro da futura indústria do audiovisual e a pouca importância do cinema, e que lutar por uma indústria cinematográfica era uma causa equivocada, abandonou a atividade nos anos 1970.

Já Penna Filho sempre conseguiu transitar entre o cinema e a televisão sem problemas.

A televisão, nos anos 1950 e 1960, era realmente muito precária do ponto de vista técnico. A tecnologia de ponta e a qualidade de som e imagem estavam no cinema. Os profissionais de cinema que foram para televisão, como Carlos Manga, procuraram dar ao novo veículo uma qualidade mais próxima à do cinema. Daniel Filho (2001), no seu livro “O circo eletrônico”, mostra vários exemplos de recursos do cinema levados para a televisão:

A tevê era um espetáculo diário, que durava de 14 a 15 horas ininterruptas. Trabalhávamos sete dias por semana. Havia muita improvisação e pouca responsabilidade, a gente resolvia os problemas inventando. (...) Cassiano Gabus Mendes, por exemplo, conseguiu na televisão o plano e o contraplano do cinema. Parecia que não dava para colocar duas câmeras atrás dos ombros de dois atores que contracenavam sem que uma não enquadrasse a outra. Hoje todos fazem isso, mas, na época, era um problema. Pois foi o Cassiano que pôs esse ovo em pé. (p.19)
(...) eu não gostava das novelas da televisão: as histórias tinham pouca consistência, os diálogos eram absurdos, nada me convencia. Achei, então, que tinha de encontrar um caminho e, para encontrá-lo, segui a sugestão do Boni: fazer um cineminha”. (ibid., p.25)

Daniel Filho fala claramente que além de tentar imitar cenas de filmes nas novelas também procurou imitar o *star system* de Hollywood:

Durante o trabalho de implantação das novelas na TV Globo, usei deliberadamente o star system de Hollywood. Descobri, entre outras coisas, que os autores adoram escrever dentro desse esquema. “Pensei no Fagundes (ou Tony Ramos, ou qualquer outro astro...) para esse personagem” – é uma frase comum dos autores quando apresentam um trabalho. (ibid., p.268)

Na verdade, foram poucos os profissionais de cinema das gerações anteriores a levar a sério o trabalho na televisão como fez Daniel Filho.

O cinema americano também se debateu muito com a televisão e ainda se debate até hoje. Em recente Audiência Pública, da qual participamos no dia 05 de junho de 2006, no Conselho de Comunicação Social em Brasília, o representante da Motion Picture Association (MPA), Sr. Steve Solot ameaçou parar o fornecimento de filmes americanos às TVs abertas brasileiras caso elas não providenciem mecanismos seguros que impeçam a pirataria desses filmes quando exibidos em seus canais. (Epstein, 2005).

Nos anos 1970, a indústria de cinema de Hollywood, conseguiu uma grande vitória sobre as redes de televisão nos Estados Unidos quando a FCC (*Federal Communication Commission*) criou regras facilitando o financiamento de programas de televisão feitos por empresas de cinema e proibindo as redes de televisão de terem acesso a essas mesmas regras, permitindo assim que os estúdios produzissem seriados e programas de televisão e depois os licenciassem para as redes de TV. Só recentemente - 1990/1995 - essa regra foi mudada para permitir a fusão dos estúdios com as redes de televisão. A partir daí surgem os grandes conglomerados de comunicação.

As gerações anteriores têm a seu favor o fato de, durante muito tempo, não se ter clareza da configuração do mercado audiovisual como temos hoje. Até 1980, 80% da receita da indústria cinematográfica vinha da venda de ingressos na bilheteria, hoje, essas cifras estão invertidas. As bilheterias significam apenas 20%, o restante vem da venda do vídeo doméstico e da televisão. (Dizard, 2000).

O cinema americano acabou tendo que aceitar fazer parte dos conglomerados de mídia e ser um produto entre tantos outros (noticiários, reality shows, programas esportivos, programas de auditório, programas

musicais, etc.) que esse conglomerado oferece aos seus consumidores. É certo que o filme de longa metragem de ficção continua tendo o seu *glamour* e sendo, no nosso entender, o produto de ponta do audiovisual. Tanto é que a maioria dos conglomerados de mídia (Sony, Time, NBC, News Corp.), ao adquirirem os grandes estúdios de Hollywood (Warner, Universal, Fox) fizeram questão de manter o nome desses estúdios anexados ao de suas corporações como a demonstrar que eles também estão ligados ao negócio de filmes de longa metragem de ficção. Na verdade, esses estúdios vivem hoje do licenciamento dos seus produtos, dos filmes por eles produzidos no passado e de emprestar a sua marca para novas produções. Não têm absolutamente nada a ver com o que eram nos anos 1930/40, a chamada época de ouro de Hollywood, quando possuíam profissionais fixos, incluindo escritores e estrelas e até circuito de salas. (Dizard, 2000).

O que rendeu muita discussão, e rende até hoje, é a questão da pasteurização dos produtos audiovisuais. Houve quem advogasse que a televisão e o vídeo tinham a sua própria linguagem. Depois que os produtos tenderiam a uma pasteurização tal que não se conseguiria mais distinguir um filme de longa metragem de ficção de uma novela, por exemplo. Ao que tudo indica esse é um raciocínio totalmente equivocado. Analogamente, podemos dizer que o fato de existir uma grande variedade de comida não significa que iremos perder a capacidade de distinguir macarronada de feijoada. São sabores muito diferentes!

Daniel Filho (2001) consegue estabelecer diferenças claras entre novelas, seriados e filmes. O público de minissérie é mais atento que os das novelas e dos filmes, mais atento ainda:

Suave veneno não foi a primeira novela em que incorri no erro de contar a história sem revelar todos os ingredientes. Já tinha ocorrido, por exemplo, em *Brilhante*. É a maneira de se narrar um thriller, não uma novela. Um thriller tem no cinema seu lugar mais adequado, pois, tudo deverá ser revelado naquelas duas horas. Impossível fazer do filme *O sexto sentido* uma novela? Não, não é impossível. Mas lá estaríamos nós, no mesmo erro. (p.177)

Acreditamos que essa seja uma questão superada. Seria um completo absurdo um veículo, como a televisão, com tantas possibilidades de apresentar uma programação diversificada, transformar todos os seus produtos em coisas indistintas. Temos uma convicção pessoal de que um filme de longa metragem de ficção será sempre um filme de longa metragem de ficção e não uma outra coisa.

Para os profissionais que chamamos de Geração Contemporânea essas questões não possuem o peso que possui ou possuía para as gerações anteriores. Jayme Monjardinj, Guel Arraes, Luis Fernando de Carvalho, transitam entre televisão e cinema sem alterar radicalmente seu estilo de trabalho. Aqui nos referimos ao trabalho técnico e não ao modelo narrativo. Já abordamos anteriormente a polêmica dos modelos narrativos e ético/estéticos. Da mesma forma Breno Silveira e Fernando Meirelles transitam entre a produção de filmes publicitários e filmes de longa metragem sem grandes problemas, tal como Jorge Furtado, que começou no cinema e transita também na televisão.

Esse fato é de fundamental importância porque estamos nos referindo aos dois ramos da indústria do audiovisual que deram certo no Brasil. Como já mencionado, para existência da produção do filme de longa metragem, que não atingiu uma escala industrial como se desejava, é de suma importância a produção industrial da televisão e da publicidade. O que faltava era a integração dessas indústrias com o filme de longa metragem, porém isso começa a acontecer com a Geração Contemporânea.

Nosso sonho era fazer cinema. Só que olhávamos ao redor e lá estavam Ricardo Dias, Joel Yamaji, Augusto Sevá, José Roberto Sadek, André Klotzel e outros amigos da ECA produzindo seus curtas e primeiros longas, e víamos que 95% da energia deles era gasta na tentativa de financiar suas idéias e não nas próprias idéias. Mesmo quando tinha recursos para rodar, passavam anos para terminar um filme. Achamos que seria mais sensato ficar no vídeo mesmo e tentar ir para TV. Os anos 80 não estavam para cinema.” (MEIRELLES apud CAETANO, 2005, p. 98)

Fernando Meirelles é o típico exemplo do que chamamos de “Geração Contemporânea” de diretores da indústria do audiovisual. Formado em arquitetura, começou fazendo vídeos experimentais, depois televisão, cinema publicitário e finalmente filme de longa metragem de ficção.

Outros diretores das gerações anteriores, como Ugo Giorgetti e Galileu Garcia também tentaram transitar entre o filme publicitário e o filme de longa metragem de ficção, e no caso de Ugo Giorgetti com relativo sucesso. No entanto, como já afirmamos, essa nunca foi uma tarefa fácil.

(...) Os homens da publicidade sabiam que eu me interessava por outras coisas além do seu negócio. Quando fiz o primeiro longa de ficção, não surpreendi ninguém. Surpresa mesmo os publicitários tiveram quando *Festa* ganhou aquele status, foi vencedor no Festival de Gramado e passou a filme cultuado. Isto sim me prejudicou para o meio. A publicidade é exclusivista, quer que você trabalhe 24 horas para ela. Se você está pensando em outra coisa, você não é um publicitário adequado, embora possa ser aceito. (GIORGETTI apud PAVAM, 2004, p.67)

Já Galileu Garcia, que inclusive participou de uma experiência pioneira de co-produção com a televisão, a antiga TV Tupi, no final dos anos 1950, a qual resultou em dois filmes de longa metragem de ficção, *O sobrado* (1956) e *Paixão de Gaúcho* (1957/58), produzidos pela empresa de Abílio Pereira de Almeida, a Brasil Filmes, assim como Ugo Giorgetti lamenta essa absorção pelo filme publicitário que dificulta a possibilidade de dedicação ao longa metragem, e que no passado, também, gerava uma grande cobrança ideológica.

“(...) tem um lado, um pequeno lado negativo, o fato de eu ter ficado naquela época, naqueles anos integrados no filme publicitário. Isso isolava, isolava você da fita de longa metragem. (...) Na verdade, quando tinha filme publicitário, eu ia até o fundo, onde a gente entra na parte de produção, entra uma série de coisas, você fica muito ligado à coisa. Na verdade os que ficavam ligados, acabavam naquela ocasião, ficando um pouco mal visto pelo longa metragem. Inclusive você tinha até posições ideológicas, por exemplo, o Glauber, ele era um inimigo, um inimigo manifesto de cineastas que tinham aderido ao filme de publicidade. Várias vezes ele dizia mesmo.

Inclusive eu pus na tese uma coisa, um frase que ele dizia assim: imagina, até o Galileu Garcia está fazendo filme publicitário". (Galileu Garcia)

Concordando com Ugo Giorgetti e Galileu Garcia quanto a exigência do meio publicitário no que se refere ao trabalho do profissional cinematográfico, Fernando Meirelles diz o seguinte:

Na TV, toleram-se altos e baixos, na publicidade a tolerância para erros é muito pequena. Um diretor tem que estar sempre dando o máximo de dedicação. Ninguém dirige comerciais como uma atividade paralela. É impossível fazer isso direito. (MEIRELLES .apud CAETANO, 2005, p. 153)

Então o que diferencia as antigas gerações das gerações contemporâneas no que se refere ao trânsito entre as indústrias do filme publicitário e o cinema de longa metragem? A nosso ver, o fato das empresas se constituírem como um grupo, quase uma cooperativa.

Combinamos, desde o início, que sempre assinaríamos os trabalhos com o nome da produtora e não com o nome dos autores. Assim, todo mundo se beneficiaria de todos os bons resultados e não alimentaríamos nenhum ego que pudesse vir a desequilibrar a harmonia interna. ((MEIRELLES .apud CAETANO, 2005, p.103)

No início da publicidade em São Paulo, uma produtora se constituiu um pouco com essas características, a Lynxfilm, de acordo com o relato de Galileu Garcia:

"A primeira firma que nós fundamos, que eu entrei na fundação, foi a Lynxfilm (...) Eu, O Cesar (Memôlo), o Agostinho (Martins Pereira), o Roberto (Santos), todos fazíamos parte, fora os fotógrafos e eletricitas".

Com o tempo foram surgindo as firmas individuais. Primeiro a Jota Filmes, de Jacques Deheinzelin, depois a própria Lynx ficou com o Cesar Memôlo, e os novos diretores que foram se projetando abriram empresas em torno do seu nome e prestígio pessoal. Julio Xavier, João Daniel Tikhomiroff, Cláudio Meyer, Jeremias Moreira, Andreas Heiningen, Ricardo Carvalho, Roberto Salatini etc.. O mesmo aconteceu com alguns produtores, como: Paulo Dantas, Enzo Baroni, dentre outros.

Na área de produção de longas metragens também houve algumas tentativas de formação de grupos. A Tatú Filmes foi um desses exemplos. Constituída em grande parte por ex-alunos da ECA, chegou a produzir um ou dois filmes e o grupo se esfacelou. Claudio Kans, um dos sócios, continuou sozinho com a produtora. O mesmo aconteceu com a Casa da Imagem, da qual faziam parte Carlão Reichenbach, Guilherme de Almeida Prado, André Luis de Oliveira, Julio Calasso, Andéa Tonacci e Inácio Araujo.

O grupo Olhar Eletrônico, que surgiu no início dos anos 1980, com Paulo Morelli, Marcelo Machado, Dario Vizeu, Beto Salatini, Fernando Meirelles, Marcelo Tas, Toniko Melo, Renato Barbieri, Maria Helena Meirelles, Sandra Conti, Agilson Araujo, Flavio de Carvalho e Déo Teixeira, se desfez no final dos anos 1980, mas o espírito de trabalho em grupo foi levado adiante por Fernando Meirelles e Paulo Morelli, ao fundarem a O2 em 1990.

Um outro fato que mudou radicalmente a relação dos profissionais que trabalham em publicidade com a produção de filmes de longa metragem de ficção, foi o surgimento das Leis de Incentivo. Em São Paulo temos duas Leis de incentivo. Uma no âmbito municipal e outra no âmbito estadual, a saber:

- Lei n.º 10.923/90 - Lei Municipal de Incentivo à Cultura - conhecida como Lei Mendonça, prevê a associação de recursos privados com os do Município de São Paulo, por meio de incentivos fiscais, com a finalidade de patrocinar iniciativas culturais de todos os gêneros. Para se valer dos benefícios fiscais, os projetos devem ser encaminhados para aprovação de uma comissão, formada por membros indicados pela Secretaria Municipal da Cultura e por Entidades Culturais, que também será responsável pelo acompanhamento do desenvolvimento desses projetos.
- Lei Estadual n.º 8.819, de 10/06/199 - criou o Programa Estadual de Incentivo à Cultura, durante o governo Fleury, e está em vigor desde 1996.

Instituiu o Programa Estadual de Incentivo à Cultura e o Conselho de Desenvolvimento Cultural, responsável pela análise dos projetos. A Lei não pode destinar recursos superiores a 80% do custo total dos mesmos e, portanto, o valor máximo estipulado é de R\$200 mil. Observação: esta lei está suspensa para reformulação.

Enquanto a produção financiada pela Embrafilme dificilmente contemplava diretores de filmes publicitários, com as leis de incentivo, esses diretores que lidam quase que diariamente com agências de propaganda, diferentemente dos profissionais de longa metragem, têm mais acesso aos potenciais clientes investidores em leis de incentivo.

Dois pontos importantes que, a nosso ver, são os responsáveis pelo sucesso da chamada Geração Contemporânea: a constituição em grupo, criando uma base lucrativa para a sobrevivência de todos (Ex. O2 São Paulo e Conspiração Filmes - RJ) e o fato de estarem em constante contato com a tecnologia de ponta do setor.

Essas empresas, assim como a Dreamworks aqui já mencionada, também têm uma produção de conteúdo diversificado. Produzem filmes publicitários, programas de TV e filmes de longa metragem de ficção. Pioneiras em trabalharem essa diversificação com sucesso e em conseguirem na prática a aliança do cinema com a televisão, estão sendo seguidas por outras empresas. Ao que tudo indica há tendência no mercado publicitário de seguir essa linha de diversificação de conteúdos.

Falando sobre o perfil da O2, Fernando Meirelles faz a seguinte afirmação:

Hoje, a O2 faz uma média de 400 filmes por ano, deve ser a maior produtora do país. Sem querer, acabamos criando um modelo de produtora que não pára de crescer e inclusive modificou o que existia no mercado até então. Nos anos 80, o que havia eram produtoras-butiques, eram sempre casas chiques, com um ou dois diretores artesãos rodeados de garçons e de um certo glamour, que a publicidade, ainda bem, já perdeu. Na O2 somos 12 diretores e trabalhamos num modelo mais industrial, nossa sede é num galpão adaptado perto do Ceasa. (MEIRELLES apud CAETANO, 2005, p. 149-150)

O grupo O2 desde o seu início, quando ainda era Olhar Eletrônico, sempre valorizou o investimento em tecnologia.

(...) por muitos anos, não distribuímos lucro da produtora com os sócios, vivíamos com nossos cachês de direção de comerciais, como os outros diretores da casa. Todas as sobras da produtora eram reinvestidas anualmente em equipamentos novos, reformas, estúdio, câmeras". (MEIRELLES apud CAETANO, 2005, p. 151)

Assim como a Conspiração, a O2, além dos 12 diretores, possui um grande número de profissionais fixos, em torno de 100 e uns 300 free lancers/fixos.

Meirelles ressalta o fato de ter os melhores profissionais do mercado à sua disposição:

Graças à publicidade, já filmei – e aprendi muito - com quase todos os fotógrafos de cinema do primeiro time no Brasil. É só nomear. A mesma coisa com cenógrafos, figurinistas, maquiladores, montadores. A publicidade é de fato, uma escola, onde os melhores profissionais do mercado funcionam como professores que dão aulas práticas. (MEIRELLES apud CAETANO, 2005, p. 153-4)

Do ponto de vista do sucesso dentro da nova realidade do mercado, achamos que esses dois modelos de produtora são modelos que estão mais adequados à essa realidade. Com todo respeito por quem acredita ainda na possibilidade de uma indústria para o filme de longa metragem de ficção no Brasil, e por quem defende um esquema independente da televisão e da publicidade, a nosso ver, o que há de concreto em nosso país é a indústria da televisão e a indústria do filme publicitário. Viver apenas do trabalho em filmes de longa metragem de ficção, no Brasil, hoje, é quase impossível. Um exemplo concreto é o próprio Fernando Meirelles: depois de todo sucesso de bilheteria de *Cidade de Deus*, venda para exterior, ter sido lançado em 42 países, incluindo Japão e Alemanha, até hoje não teve retorno financeiro. O mesmo aconteceu com o filme *Dois filhos de Francisco*. Apesar no imenso sucesso, os produtores e o diretor não tiveram retorno financeiro.

4. O PAPEL DOS SINDICATOS DE TRABALHADORES

Este capítulo além de procurar resgatar a história da organização dos trabalhadores cinematográficos de São Paulo; a postura que o sindicato assumiu ao longo dos anos na luta pela existência da produção de filmes de longa metragem brasileiros tem, também, a finalidade de demonstrar o quanto é difícil a posição de um sindicato de trabalhadores diante de uma atividade que não conseguiu se industrializar.

Nas circunstâncias em que se desenvolveu a atividade cinematográfica no Brasil, especialmente, no que se refere a produção de filmes de longa metragem, o sindicato acaba se transformando em um mediador de conflitos, um órgão mais burocrático que reivindicativo.

4.1. Militância

Segundo Jacques Deheinzelin, a iniciativa de fundar várias associações ligadas ao setor cinematográfico em São Paulo teria partido dele.

“... aí eu fui falar com o Abílio (Pereira de Almeida). Naquela época a Vera Cruz já tinha pifado. O Abílio estava lá e assumiu a Brasil Filmes então eu fui ver o Abílio e lá fizemos uma espécie de associação da própria Vera Cruz. Tinha um prédio vizinho que tinha o Nick Bar. Então tinha o escritório. O escritório era em cima do Nick Bar. E lá fundamos tudo. Porque eu resolvi que iria fazer comissões. Eu, Tambellini e o grupo, assim. Então a gente reuniu todo mundo, o Seminário de Cinema que era o Plínio (Garcia) Sanches, que foi importante, esse negócio todo, então juntou todo mundo e a idéia era fazer uma porção de associações. Então fundamos a ATACESP, a APICESP, que se transformaram em sindicatos... fizemos associação de críticos de cinema, tudo que podíamos lembrar, assim que pudesse fazer uma associação a gente fazia...”

Jacques está se referindo a meados dos anos 1950, período pós realização dos dois primeiros Congressos de Cinema (1952/1953). Antes desse período, porém, Máximo Barro lembra que foi fundada em São Paulo, por iniciativa de Alex Viány, a APC – Associação Paulista de Cinema - (1951). Embora faça severas críticas a essa associação, Máximo credita a ela a realização dos dois primeiros congressos de cinema.

A tentativa de Alex Viány, segundo Máximo, era tentar juntar indistintamente todos que tivessem alguma ligação com cinema, mesmo amadores e espectadores numa única associação:

Não poderia ter vida longa porque aceitava de Zampari ao varredor de estúdio, de ator a colecionador de fotografias de Osacarito. No fundo, a proposta dos fundadores, era catequizar politicamente quem assinasse o termo de associado. (BARRO, 2005, p. 138)

A crítica do Máximo tem fundamento, mas as associações que se formaram posteriormente, apesar de congregarem apenas profissionais, também tinham outros tipos de problemas. Partiram de iniciativas de produtores e durante muito tempo funcionavam juntas no mesmo espaço físico. Mesmo que tenham eliminado o caráter político partidário, alguns membros dessas associações, com o tempo, iam sendo empurrados pelas circunstâncias a assumirem a condição de produtor, o que gerava, e ainda gera até hoje, uma grande contradição.

Segundo o Boletim Informativo de Assuntos do Cinema Nacional¹⁸, de 30/9/1958:

A Associação Profissional da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo, fundada em 1955, congrega produtores de curta e longa metragem; tem desde sua fundação, trabalhado em defesa de leis protetoras à indústria Cinematográfica. Do movimento iniciado pela Apicesp, surgiram: 1º – Comissão Municipal de Cinema, 2º – Comissão Estadual de Cinema, 3º – Associação dos Técnicos e Artistas Cinematográficos, 4º – Lei Municipal No.

¹⁸ Trata-se do Boletim nº 1 editado pelas seguintes entidades: Associação dos Técnicos e Artistas Cinematográficos do Estado de São Paulo; Associação Profissional da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo e Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo.

4.854 (adicional), 5º – Financiamento aos produtores, 6º - Movimento em Defesa do Cinema em vários estados.

Sobre este período Paulo Emílio Salles Gomes (1982) faz o seguinte comentário:

Quando em 1955 João Accioli Neto, Secretário da Educação na administração do prefeito Lino de Matos, criou comissões de assessoria artística, a de cinema adquiriu desde logo um estrutura e relevo singulares. Os estudos e esforços preliminares de Jacques Deheinzelin, Flavio Tambellini e Cavalheiro Lima, combinados agora com a experiência dos críticos Francisco Luiz de Almeida Salles e Benedito Junqueira Duarte, assumiram a forma de uma lei, cujo comentário será feito aqui oportunamente e que constitui na legislação brasileira importante medida parcial de amparo à cinematografia nacional. O exemplo municipal estimulou a criação de comissões de cinema na esfera estadual e federal, sendo a última substituída mais tarde por um Grupo de Estudo da Indústria Cinematográfica subordinado ao Ministério da Educação. O tom otimista com que faço essa enumeração não deve criar ilusões. A articulação entre os diferentes poderes públicos e o quadro militante da cinematografia brasileira é um acontecimento importante à luz, porém, de um processo em desenvolvimento. Por enquanto, nada de decisivo foi conquistado. (GOMES, 1982, p.307-8)

A expressão usada por Paulo Emílio - “militante da cinematografia brasileira” - é muito apropriada, pois quando assumimos a condição de presidente do Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo (SINDCINE) que substituiu o primeiro sindicato cassado, em 1969, percebemos que uma das nossas tarefas, talvez a prioritária era assumir a condição de militante da causa do cinema brasileiro. Naquela época ainda não conhecíamos essa expressão. O fato é que devido a precariedade de condições de realização de filmes de longa metragem no Brasil, até hoje é difícil o sindicato de trabalhadores do setor não aderir à essa condição de militante e não tê-la como uma das suas principais prioridades. Afinal de contas, se não há produção de filmes, não há emprego e o sindicato perde a sua razão de existir. No entanto, é importante observar, que mesmo os produtores tendo fundado o seu sindicato, ao longo dos anos,

quem tem desempenhado o papel de vanguarda pela causa do cinema brasileiro, tem sido o sindicato dos trabalhadores.

Vejamos o que diz o professor Máximo Barro referindo-se ao Segundo Congresso Brasileiro Cinematográfico ocorrido em 1953:

Espantou na época, e quem sabe ainda hoje espantaria a muitos, que a um Congresso de tamanha importância, quem menos tenha comparecido e se empenhado na luta pelos seus direitos fosse o produtor. A maioria curvou-se a interesses imediatos que sempre lhe foram nocivos. Direitos já adquiridos eram negociados, cifras eram fraudadas quando o mais acertado seria ter aceitado lutar pelo já conquistado. Eles preferiam a migalha rápida à consolidação gradativa (...) O que se viu então foi o técnico esquecer suas reivindicações específicas e lutar por leis e modificações de eram de competência exclusiva dos produtores. Basta ver-se a autoria dos projetos nos vários Congressos para logo percebermos o altruísmo de um lado e a coerção incapacitadora do outro. Sempre que o assunto tivesse relação com taxaço de filmes estrangeiros, proteço para entrada de negativos e equipamento, aumento de dias obrigatórios para filmes nacionais, premiaço, lei de contingente, fatalmente elas partiam de um técnico. (BARRO, 2005, p.139).

As observaçoes de Máximo Barro são importantes porque denunciam uma prática que continua a vigorar até hoje entre alguns produtores do cinema nacional, os chamados “caciques” da atividade. Quando interessa, eles se unem aos pequenos realizadores e trabalhadores e, assim que conseguem algum espaço no governo, buscam resolver apenas problemas imediatistas de verba para produço e esquecem os demais compromissos. Ao longo dos nossos anos de militância (25 anos) temos presenciado inúmeros episódios em que isso aconteceu. O último foi o que resultou com o racha do CBC – Congresso Brasileiro do Cinema - e a criaço do FAC – Fórum do Audiovisual e do Cinema.

Em artigo publicado no Observatório de Imprensa¹⁹, em 28/12/2004, o Prof. Jackson Saboya faz comentários semelhantes aos que Máximo Barro proferiu há mais de cinquenta anos:

¹⁹ Disponível em www.observatorio.ultimosegundo.ig.com.br [Acesso em 10/02/2006].

O racha criado pelo Fórum do Audiovisual e do Cinema (FAC) pode fazer com que o projeto indústria para o cinema perca outra vez o bonde da história – como aconteceu no passado com a Atlântida, a Vera Cruz e a Cinédia. O pior é que quase todos aqueles que levaram a Embrafilme para o fim melancólico estão com voz ativa no FAC. Em vez de buscar caminhos para o desenvolvimento da indústria cinematográfica e sua autonomia (sustentabilidade), e medidas de proteção ao produto nacional e as conseqüentes reservas culturais e patrimoniais, estão, em nome da “liberdade de expressão”, querendo tomar carona na máquina “azeitada” da TV, por meio da força hegemônica da TV Globo, que sobrevive hoje às custas do poder da concentração das verbas publicitárias do Estado.

Em 1988, durante a Assembléia Nacional Constituinte, tivemos uma firme participação nas discussões dos itens referentes aos meios de comunicação social e criação do Conselho de Comunicação Social, juntamente com a APACI (Associação Paulista de Cineastas), os SATEDs (Sindicatos dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões), Federação dos Jornalistas e Sindicatos dos Radialistas. Posteriormente, por iniciativa da Federação dos Jornalistas, foi criado o Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação, cuja figura símbolo foi o Jornalista Daniel Hertz. Esse Fórum foi o responsável por acompanhar a elaboração do projeto de lei do Conselho de Comunicação Social. Foram várias reuniões com idas e vindas a Brasília que resultaram numa composição do Conselho, que não é a ideal, mas é a que foi possível na época. A lei de sua criação²⁰ foi promulgada durante o governo Collor.

Em nenhum momento, nem na Constituinte nem na elaboração do projeto do Conselho, os produtores cinematográficos compareceram para discutir com o grupo que estava lutando para que houvesse uma composição equilibrada daquele órgão. Resultado: na composição do Conselho, existem representantes de empresários de rádio de televisão, de jornais, e não existem representantes de empresários cinematográficos. Conseguimos, com muito esforço que houvesse um representantes dos profissionais de cinema e vídeo, pois na época da nomeação do Conselho,

²⁰ Lei 8389, de 20/12/1991.

os empresários de cinema (o mesmo grupo citado pelo Prof. Jackson Saboya em seu artigo) estiveram várias vezes em Brasília fazendo lobby para ocuparem a vaga dos profissionais de cinema e vídeo conseguida pela atuação do sindicato dos trabalhadores, juntamente com as entidades que compunham o Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação. Graças a atuação firme do Daniel Hertz e do SINDCINE (Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo), não conseguiram sucesso na sua empreitada.

4.2. Cassação do Sindicato de Trabalhadores e surgimento das Associações de Realizadores

Em 1969 a carta sindical do Sindicato de Trabalhadores Cinematográficos de São Paulo foi cassada - estamos nos referindo ao primeiro sindicato reconhecido em 1963. Esse sindicato teve início com a fundação da ATACESP (Associação dos Técnicos e Artistas Cinematográficos do Estado de São Paulo), mencionada por Jacques Deheinzelin.

A ATACESP foi fundada em 1956, e levou sete anos para ser transformada em sindicato. Entre seus sócios constam nomes como Jacques Deheinzelin, Primo Carbonari, Roberto Santos, Máximo Barro, Ozualdo Candeias, Oswaldo Sampaio, Sergio Hingst, Plinio GarciaSanchez, Cavalheiro Lima, Aurora Duarte, Alberto Ruschel, Chick Fowle, Galileu Garcia, Máximo Barro, Agostinho Martins Pereira, Rui Santos, Juan Carlos Landini, Ruth de Souza, Oswald Hafenrichter, Walter George Durst, Lucio Braun e Marcos Margulíes. Roberto Santos exerceu a função de presidente da Associação por um período e, quando foi transformada em Sindicato, foi o seu primeiro presidente.

Por que o Sindicato de Trabalhadores foi cassado? A primeira razão está ligada à perseguição política conforme observa Máximo Barro em seu depoimento:

(..) nós recebemos a carta Sindical, felizmente antes da revolução, assinada pelo Jango. Felizmente nós não fomos presos, ninguém da diretoria foi preso. Mas depois eu vim a saber através de uma pessoa que nós não fomos presos porque não tinha lugar. Eu penso diferente. E acho que o nosso Sindicato era tão insignificante. Duzentos e cinquenta pessoas. Era tão insignificante que eles nem... apesar de ser de cinema... uma coisa que era perigosa, foi sempre perigosa, não foi perigosa por causa dos militares. Por ser aluno de cinema, eu estava no DOPS (...)

Máximo Barro, que foi secretário do Sindicato por um período, nos informou que a correspondência desse órgão, durante muito tempo, chegava aberta, pois a polícia a violava em busca de algum vestígio de “propaganda subversiva”, em conseqüência, muita gente se afastou da militância sindical com medo de ser preso.

Outra razão foi o grande desemprego que havia na época. Todos os estúdios faliram (Maristela, Multifilmes e Vera Cruz) e a publicidade estava no seu início. Um pequeno trecho do relato de Penna Filho nós dá uma idéia desse período:

“(...) deu também para vislumbrar, eu procurando ampliar os meus contatos, que o quadro da produção cinematográfica brasileira naquele momento era um quadro muito difícil. Nos vínhamos do termino da produção do que se chamava chanchada no início dos anos 60, e vínhamos com o Cinema Novo, surgindo, e criticando-se ou não, estabelecendo-se assim um certo distanciamento do público, do cinema brasileiro nesse período. Então a produção era extremamente irregular. Fazia-se um filme hoje, outro daqui a dois anos. A produção caiu muito. Então eu vi que eu tinha que continuar paralelamente com outras atividades. Então de cinema, eu trabalhava muito com dublagem, trabalhava em alguns filmes quando eles apareciam como assistente ou fazendo continuidade, e ainda aparecia em televisão ou fazendo pequenas aparições como ator ou mesmo produzindo ou dirigindo programas”.

O despacho do Ministério do Trabalho comunicando a cassação, alegava que o motivo era o “completo desinteresse da categoria

profissional”. No processo nº 750/69, movido pelo Poder Judiciário para dissolução da sociedade, consta, entre outras coisas, o seguinte: “o sindicato está acéfalo desde 1968; as eleições convocadas para 26/6/68 não se realizaram por falta de candidatos para compor a sua administração; comprovado desinteresse da categoria profissional por sua entidade representativa.”

Conforme já mencionamos, até hoje, uma parte dos profissionais de cinema, principalmente os diretores, acabam sendo forçados pelas circunstâncias a assumirem a condição de produtores. Isso gera uma contradição e esse profissional acaba se afastando do sindicato de trabalhadores, mas também não se sente um produtor no sentido pleno da palavra. Daí a utilização do termo realizador e o surgimento das associações de realizadores.

No início dos anos 1970 com o desaparecimento do Sindicato dos Trabalhadores Cinematográficos em São Paulo, as Associações de Realizadores, APACI (Associação Paulista de Cineastas) e ABD (Associação Brasileira de Documentaristas) assumem o papel de vanguarda da “militância da cinematografia brasileira”.

Sobre o surgimento dessas associações, João Batista de Andrade faz a seguinte retrospectiva:

Nessa época, 1974, surgiu, no Rio, a proposta de se criar uma entidade nacional de cineastas. Mais uma vez a iniciativa estava no Rio. Eu fui convidado para uma reunião onde estavam o Cacá [Diegues], o Leon Hirszman, o Joaquim Pedro, não me lembro quem mais. A proposta já estava estruturada, a entidade se chamaria Abraci – *Associação Brasileira de Cineastas*. Haveria uma assembléia de criação, no Rio. Alguns cineastas de São Paulo estavam convidados: o Roberto [Santos], o [Maurice] Capovilla, eu, o [Francisco] Ramalho, o [Luis Sergio] Person e o Denoy [de Oliveira]. Não me lembro de outros nomes. Eu sugeri que, em vez de convidar alguns nomes, a gente fizesse um assembléia também em São Paulo e criaríamos uma sessão paulista da Abraci (como aconteceu, depois, com a ABD: secções regionais e uma coordenação nacional).

A proposta foi recusada, o argumento era que uma assembléia assim, aberta, poderia significar o

arrombamento da entidade pelo cinema comercial da “Boca”.

(...)

Eu levei o problema de volta a São Paulo e a reação foi imediata. A decisão foi fazer, de qualquer maneira, a assembléia paulista. É claro que a questão era mais complexa, envolvia uma disputa tradicional com o Rio e o medo de que a Abraci ainda aprofundasse mais o isolamento já crônico dos cineastas paulistas. Na verdade o que todo mundo queria era uma entidade própria para obrigar a Embrafilme a olhar para São Paulo. E foi o que aconteceu.

Nós formulamos a proposta de criação da *Apaci – Associação Paulista de Cineastas*. A entidade nasceu em assembléia-monstro que lotou o Teatro São Pedro. Contrariando a tendência carioca, resolvemos colocar na presidência da entidade um realizador da “Boca”, o Egídio Eccio, mantendo um controle “autoral” na diretoria, na qual estávamos Denoy, Capovilla, eu e a estudante de cinema, minha aluna, Suzana Amaral. (ANDRADE apud CAETANO, 2004, p.257-9).

Até início dos anos 1960 época da criação do INC (Instituto Nacional de Cinema), o grupo paulista liderado por Jacques Deheinzelin, tinha grande influência na política de cinema junto ao governo. Aos poucos Jacques foi se afastando. Primeiro fundou uma produtora de filmes publicitários e depois, no início dos anos 1970 ao descobrir que o futuro da indústria do audiovisual estava na televisão, abandonou a atividade e desistiu de uma vez por todas de buscar alternativas para o filme de longa metragem. De modo que no início dos anos 1970 com a fundação da Embrafilme, o poder político da atividade cinematográfica, como lembra João Batista de Andrade, concentrou-se no Rio de Janeiro.

A ABD (Associação Brasileira de Documentaristas) que surgiu em 1973, na Jornada da Bahia, logo se transferiu para o Rio de Janeiro e durante muito tempo os presidentes da entidade se revezavam. Uma gestão era do Rio outra de São Paulo, até que decidiram criar um Conselho Nacional e as sessões regionais, como lembra João Batista de Andrade.

No site da ABD Nacional²¹ consta que a entidade é “a mais antiga instituição cinematográfica brasileira – e também a mais abrangente” no

²¹ Disponível em www.abdnacional.org.br { Acesso em 19/06/2006}.

entanto, conforme já relatamos aqui, desde o início dos anos 1950 São Paulo criou as suas associações. Algumas delas foram se transformando, como é o caso da APICESP, criada em 1955 e transformada, posteriormente, em sindicato - o atual SICESP (Sindicato da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo) - cuja gestão é presidida por um ex-Abedista (sócio da Associação Brasileira de Documentarista), André Sturm. Outras desapareceram como a APC (Associação Paulista de Cinema), fundada em 1951, por Alex Viany, Carlos Ortiz, Oduvaldo Viana e Galileu Garcia. Em 1962, como lembra Máximo Barro, foi criada a ABCM (Associação Brasileira dos Produtores de Filmes de Curta-Metragem), que incluía também nessa denominação o filme publicitário.

Com o tempo, à medida que o filme publicitário foi se transformando numa atividade importante, essa associação mudou sua sigla para APRO (Associação Brasileira dos Filmes Publicitários) e, atualmente, para Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais. No nosso entendimento a entidade mais abrangente do nosso setor é o Sindicato de Trabalhadores, pois congrega todos os profissionais da atividade sem distinção: do diretor, passando pelos profissionais de laboratório de som e imagem até o motorista que transporta equipamentos cinematográficos.

Quando iniciamos no cinema, em final de 1970, o único sindicato de trabalhadores mais próximo ao nosso setor era o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões. Só, anos depois, ficamos sabendo da existência do sindicato dos trabalhadores cinematográficos cassado. Tanto é que nos filamos ao SATED e juntamente com João Batista de Andrade e vários outros companheiros concorremos a uma eleição e nossa chapa foi vitoriosa no início dos anos 1980. Cumprimos um mandato de três anos (1981/1984)²².

²² Compunham essa Chapa: Presidente: Ester Contin Góes; Secretária: Denise Falótico Frateschi; Tesoureiro: Luiz Carlos Moreira; Diretor de Assuntos Profissionais de Teatro: Assumpta Perez Jerônimo; Diretor de Assuntos Profissionais de Cinema: Antonio Ferreira de Souza Filho; Diretor de Assuntos Profissionais de Rádio e Televisão: Jair Antonio Alves; Diretor de Assuntos Profissionais de Circo e Variedades: (?) Coelho de Souza; Conselho Fiscal Efetivo: Armando Gonzalez Azzari, João Batista Moraes de Andrade e Sylvio Zilber. Dados extraídos de cópia da ata de posse, datada de 15/05/1981, porém nem todos os nomes estavam legíveis devido ao tempo de tal documento.

Como já informamos anteriormente, o SINDCINE surge em 1987 e retoma o trabalho do antigo Sindicato dos Trabalhadores.

Ao longo dos anos temos conseguido manter uma relação cordial com os pequenos realizadores e suas associações, sendo que muitos deles fazem parte do nosso quadro de associados, mas nem sempre, como é esperado, essa relação é tranqüila. Vez ou outra o realizador encarna o papel de empresário e a contradição se evidencia.

A verdade é que o sindicato de trabalhadores é visto com muita simpatia por todos, quando assume a condição de “militante da cinematografia brasileira”, lutando por verbas para produção de filmes e, como um transtorno, quando assume a defesa do profissional na relação empregado/empregador como qualquer outro sindicato de trabalhadores. O trecho de depoimento, do Técnico de Som Miguel Ângelo representa muito bem essa idéia:

(...) há uma coisa que me surpreendeu no ambiente de cinema. Eu, como você sabe, sou uma pessoa que penso muito politicamente também, não é? Eu sou, eu tenho um pensamento de esquerda e o que me surpreendeu bastante, principalmente depois que eu estive fora do Brasil e voltei, é que o meio do cinema que eu pensei que fosse um meio muito mais aberto, tudo, não é. Ele é extremamente reacionário, conservador, certo? Tanto que eu vejo os filmes com tendências de esquerda com alguns problemas sociais e tal, eu me pergunto sempre se as pessoas que fizeram aquele filme, pensaram realmente nisso ou o fizeram porque isso vai dar bilheteria entendeu? Eu tenho até uma certa reserva com relação a alguns filmes que abordam problemas sociais mas que a gente sabe que o realizador tal, não tem nada a ver com aquilo, nada, nada nem de pensamento muito menos de vivência não é? Então eu senti muita resistência mesmo, porque eu sempre demonstrei esse pensamento, sempre reagi ao que eu achava que era injusto (...)

Em outro trecho Miguel cita um episódio que justifica ainda mais as suas observações:

“Eu tava ali já freqüentando o Sindicato, eu levei um convite a um estúdio de som que era o único que tinha. Um convite porque eu achei normal que seria isso, porque eu estava há pouco tempo de volta ao Brasil. Eu pensava que tendo acabado a ditadura, que isso aqui teria outra cabeça, mais aberta.

Mas quando eu fui entregar o convite na recepção, ao lado da recepcionista tava o dono do estúdio, ele perguntou o que quê é isso? Eu disse: é um convite para posse da nova diretoria do Sindicato. Ele pegou, rasgou o convite, jogou no lixo e disse: eu odeio Sindicatos! Porque eu era técnico de som, eu achei que seria normal divulgar esse evento nas produtoras ou estúdios de som de cinema que aceitariam um convite desses e até participariam de uma posse de diretoria. Então eu já comecei a perceber esta questão. E não é porque eu era de esquerda não. Eles não gostam mesmo. De ninguém de esquerda mesmo. Eles não gostam, porque um profissional de esquerda, ele pelo menos questiona certas coisas, então eu não sei, não quero taxar o meu perfil profissional assim, porque eu ganhei alguns prêmios como técnico de som, ganhei um prêmio até nos Estados Unidos. Como o melhor som não é? Então eu tenho meu valor profissional”.

Na verdade, quanto maior a independência do sindicato em relação aos empresários e ao governo menos desejável ele se torna a esses setores. Não é sem razão que tanto o SINDCINE como o STIC – Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica do Estado do Rio de Janeiro têm sido deixados de fora, sistematicamente, de todos os órgãos de cinema (comissões e conselhos) criados durante o governo Fernando Henrique e o governo Lula.

Uma outra questão relacionada ao que estamos nos referindo diz respeito ao excesso de entidades que existem atualmente no cinema brasileiro.

Poderíamos considerar esse dado como positivo, uma vez que, teoricamente, estaríamos aumentando o número de militantes da causa do cinema brasileiro. No entanto, essas inúmeras entidades, (55) filiadas ao CBC - Congresso Brasileiro do Cinema, são na sua maioria, “cavações” de espaço político junto ao governo para conseguirem verbas para produção de filmes. Quanto mais bem situado na hierarquia da entidade maior a chance de se conseguir verba para um filme. Alguns cineastas quando ganham notoriedade abandonam as entidades e se tornam eles mesmos uma entidade. Falam em nome do cinema brasileiro como se fossem legítimos representantes da classe. A criação do CBC – Congresso Brasileiro de Cinema em 2001, foi, entre outras coisas, uma tentativa de se colocar um pouco de ordem nessa multiplicidade de interlocutores do cinema brasileiro.

No entanto, como vimos, essa tentativa acabou se frustrando com a criação do FAC – Fórum do Audiovisual e do Cinema. A multiplicidade de interlocutores junto ao governo só nos enfraquece. Toda vez que os sindicatos de trabalhadores são excluídos de uma comissão ou conselho representativo do setor podemos afirmar que essa representação não é uma representação legitimamente democrática e que todo setor só tem a perder com isso.

4.3. Qualificação Profissional

Conforme já esclarecemos no Capítulo 1, a regulamentação dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões incluiu os profissionais de cinema na mesma lei que foi pensada inicialmente para regulamentar a profissão de ator. Essa lei fala que todos os profissionais por ela abrangidos terão que providenciar um registro na Delegacia Regional do Ministério do Trabalho e, para isso, terão que apresentar diploma de algum curso, reconhecido na forma da lei, ou um atestado do sindicato comprovando sua condição profissional. Atualmente já existem inúmeros cursos reconhecidos, tanto na área de Artes Cênicas, como na área de Cinema, mas, em 1978, época da promulgação da lei, não existia praticamente nada. Quase todos profissionais tiveram que recorrer ao sindicato em busca do atestado e, até hoje, a maioria absoluta dos que entram no mercado precisam do atestado do sindicato, pois conforme já observado nesta pesquisa, para algumas funções não existem cursos de formação.

Mesmo antes da regulamentação, o Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográficos do Estado de São Paulo, sempre esteve ligado à questão da formação. Um dos seus presidentes, Plínio Garcia Sanches, era também o responsável pelo Seminário de Cinema que formou inúmeros profissionais em São Paulo, tanto é, que durante um período o Seminário e o Sindicato chegaram a funcionar no mesmo local. Estamos nos

referindo ao primeiro sindicato de trabalhadores cinematográficos que foi reconhecido em 1963 e cassado em 1969.

Ainda durante o período da ATACESP o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio criou um grupo de trabalho para elaborar um projeto de lei que regulamentaria a profissão de trabalhador e artista de cinema. O ator Sergio Hingst foi o representante da entidade nesse grupo. Ao que tudo indica esse trabalho acabou resultando em nada e, como já mencionamos, em 1978, os profissionais de cinema passaram a fazer parte da regulamentação dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões.

Durante a nossa gestão no Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de São Paulo (1981-1984), nos deparamos pela primeira vez com a questão da Qualificação Profissional dos Artistas e Técnicos Cinematográficos. A lei que regulamentou a profissão havia sido promulgada há apenas três anos e todos estavam ainda tateando, tentando entender a sua aplicabilidade.

O Artigo 10, do Decreto 82.385/78, que regulamentou a lei diz o seguinte: “O sindicato representativo da categoria profissional constituirá Comissões, integradas de profissionais de reconhecidos méritos, às quais caberá emitir parecer sobre os pedidos de atestado de capacitação profissional.”

Sempre tivemos muita dificuldade de encontrar profissionais que se dispusesse a participar dessas comissões. Muitos não queriam se comprometer em ter que julgar se alguém era ou não profissional. Outros porque não achavam isso importante, de modo que o sindicato quase sempre teve que assumir sozinho a tarefa de emitir ou negar um atestado de Capacitação Profissional.

Consta no Artigo 12 do referido Decreto:

As entidades sindicais encarregadas do fornecimento do atestado de capacitação profissional, deverão elaborar instruções contendo requisitos, tais como documentos e provas de aferição de capacidade profissional, necessários para obtenção, pelos interessados, do referido atestado.

Além do trabalho de separação das funções técnicas e artísticas que constam no quadro anexo ao Decreto em relação ao cinema, ajudamos a comissão de capacitação profissional do SATED a definir as provas válidas de aferição de capacidade profissional na área de cinema: cartaz de filmes que constassem o nome do interessado, registro em carteira, carteira de censura, contrato de trabalho.

Em 1987 ao assumirmos o SINDCINE tivemos que atualizar os critérios de concessão de atestado de capacitação. Na época estava se iniciando as mudanças tecnológicas no setor e novas funções começavam a surgir, principalmente, na área de vídeo. Antes, ao concedermos o atestado, além de informar se o profissional pertencia à área artística ou técnica, designávamos também a função. Esse procedimento com o tempo mostrou-se difícil de operacionalizar, pois toda vez que o profissional mudava de função, ou comprovava habilitação para uma nova função, essa função era acrescentada na sua carteira de trabalho junto à função anterior. A Delegacia Regional do Trabalho também passou a recusar os atestados que tinham funções que não constavam no Decreto. Por esse motivo decidimos que não designaríamos mais a função no atestado e que constaria apenas se o profissional era um Técnico Cinematográfico ou um Artista Cinematográfico.

Além das provas de aferição, que incluíam diploma de curso reconhecido na forma da lei, registro em carteira na atividade, carteira de censura, cartaz de filmes, notícias de jornal ou revista, passamos a exigir três declarações de profissionais já regulamentados, com os quais o interessado tivesse trabalhado atestando sua condição profissional. Com o tempo esse modelo de comprovação (as três declarações) foram se

mostrando também ineficazes. Muitos profissionais emitiam essas declarações mesmo sem conhecer direito o trabalho da pessoa a quem está atestando.

Nesse meio tempo, já tínhamos consciência de que a questão da capacitação profissional não se restringia à concessão do atestado. O sindicato tinha, como uma de suas atribuições, cuidar da qualidade dos profissionais que estavam no mercado.

No início dos anos 1990, encomendamos um estudo sobre as deficiências da mão de obra em nosso setor em São Paulo, e a partir daí criamos o Centro de Estudos Audiovisuais que foi transformado posteriormente no Instituto Roberto Santos. Promovemos inúmeros cursos de aperfeiçoamento profissional e workshops em parceria com empresas finalizadoras e locadoras de equipamentos.

Percebemos a dificuldade para motivar o profissional que já está no mercado para os cursos de aperfeiçoamento. Decidimos modificar mais uma vez os critérios de concessão de atestado de capacitação profissional, e no lugar das declarações passamos a exigir que o interessado se submetesse a um teste escrito. Paralelamente iniciamos cursos de história do cinema e legislação trabalhista do setor que pontuariam na hora de conceder o atestado.

Começamos a pensar em cursos de formação específico para determinadas funções, como Continuista, Assistente de Direção, Assistente de Câmera, Eletricista de Cinema, Maquinista, Maquiador, etc. A partir daí iniciamos uma pesquisa entre os profissionais de cinema, das mais diversas áreas, para extrair os conteúdos desses cursos. O resultado desse trabalho é o projeto de uma Escola de Formação e Capacitação vinculada ao Instituto Roberto Santos. Esse projeto (ANEXO III) foi coordenado por nós e teve a orientação pedagógica da Profa. Dra. Marília Franco.

4. 4. Reivindicações Trabalhistas

Um Acordo Histórico

Durante os três anos de nossa gestão no SATED tentamos, em vão, negociar um acordo coletivo para os profissionais de cinema com o Sindicato da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo, sindicato patronal. Eles nem sequer analisavam a pauta de reivindicações e, simplesmente, alegavam que o SATED não era o sindicato competente para negociar tal acordo. O processo ia parar nas várias instâncias do Ministério do Trabalho e só muito tempo depois esse Ministério acatava a alegação do sindicato patronal como pertinente.

Certa vez fomos falar pessoalmente com o presidente do sindicato patronal, Alfredo Palácios e ele, que era advogado, nos explicou detalhadamente o que acontecia. Naquela época, início dos anos 1980, os sindicatos eram totalmente atrelados ao Estado e funcionavam baseados num modelo criado no tempo de Getúlio Vargas, ou seja, sem nenhuma autonomia. Tudo era fiscalizado pelo Ministério do Trabalho: eleições, prestação de contas, utilização dos recursos, etc.. Esse modelo enquadrava a maioria dos sindicatos por grupos de atividade econômica, nos quais havia o 16º Grupo – Grupo da Indústria Cinematográfica. Em cada grupo estava previsto um sindicato patronal e um sindicato de trabalhadores. Alfredo Palácios nos mostrou que eles deveriam negociar com aquele sindicato previsto ali na CLT (Consolidação das Leis do Trabalho) e não com o SATED que estava em outro Grupo, o Grupo das Empresas de Difusão Cultural e Artística.

Pela primeira vez ouvimos falar na existência do sindicato dos trabalhadores cassado. Achávamos que o sindicato patronal usava esse pretexto para não se comprometer com um acordo coletivo para os trabalhadores cinematográficos, mas não tínhamos como negar que o argumento deles tinha lógica. Quando fomos reivindicar a carta sindical

cassada que resultou na criação do SINDCINE, esse foi um dos argumentos que utilizamos.

Em 1987, assim que obtivemos a carta sindical, procuramos o sindicato patronal para uma negociação e eles não tinham mais como negar que o sindicato estava enquadrado em grupo errado. Alfredo Palácios ainda era presidente da entidade, foi coerente quanto a isso e pela primeira vez na história dos dois sindicatos foi firmado um acordo coletivo.

O acordo coletivo em questão, que consta dos anexos desta tese, não possui nada de excepcional a não ser o fato de ser o primeiro, em muitos anos de existência da atividade cinematográfica em São Paulo. Pela primeira vez uma tabela de prestação de serviços profissionais teve seu caráter legal formalizado. As tabelas de serviços profissionais, tanto de trabalhadores de longa metragem, como publicidade que existiam antes, eram informais e os produtores não tinham obrigação de acatá-las. A partir desse acordo elas se revestiram de legalidade e obrigatoriedade. Conseguimos incluir também os profissionais de vídeo no acordo e foi elaborada uma tabela própria para eles.

Outro Acordo Importante

Enquanto a produção de filmes de longa metragem amargava mais uma das suas crises cíclicas com a entrada do governo Collor, nos voltamos para a atividade que havia prosperado como indústria: a produção de filmes publicitários. Começamos a atuar mais intensamente no meio da produção publicitária e em 1993 firmamos mais um acordo histórico, que pela primeira vez incluía a obrigatoriedade de contratação de seguro para todos os profissionais que participam de uma equipe de filmagem.

Esse item é importante porque, apesar do meio publicitário ser uma atividade com muitos recursos financeiros, a contratação dos profissionais era feita de forma totalmente informal. Pagava-se bem, mas

ignoravam-se questões básicas, como contratos de trabalho e responsabilidade por acidentes durante as filmagens. Os acidentes aconteciam com bastante frequência e ainda acontecem até hoje e o profissional que se acidentava tinha que arcar sozinho com os prejuízos de hospitais e despesas médicas, além do tempo que ficava sem poder trabalhar, isso quando não acontecia algo mais grave com conseqüências fatais.

Além do seguro conseguimos estabelecer um modelo de contrato, denominado “termo contratual”, para trabalhos de curta duração, caso típico da publicidade (um dia, dois dias, etc.). Também nesse acordo foram estabelecidas as bases de um modelo de controle de horas, pois um dos problemas da produção do filme publicitário é a excessiva carga de trabalho, problema meio insolúvel, uma vez que os próprios profissionais já se acostumaram com isso. O que era mais grave, no entanto, é que além de contribuir para provocar acidentes, não se recebia pelas horas extraordinárias. Com esse acordo, algumas categorias, primeiro os assistentes de câmera, depois os eletricitas e maquinistas começaram, aos poucos, a controlarem o número de horas trabalhadas e a cobrarem pelas horas extras.

A partir desse acordo iniciamos uma luta pelo registro dos contratos das equipes no Sindicato conforme previa a lei. Sem esses registros não tínhamos como saber se o acordo estava sendo cumprido, se o seguro estava sendo contratado corretamente. No início, pouquíssimas produtoras registravam esses contratos conforme previsto no acordo. Foram vários anos de luta, com denúncias ao Ministério do Trabalho, ao Ministério Público do Trabalho e até aos Anunciante para conseguirmos fazer com que esses registros fossem incorporados, definitivamente, pelas empresas de filmes publicitários.

4.5. Limitações quanto à Atuação do Sindicato

Além da dificuldade que o sindicato de trabalhadores cinematográficos enfrenta com a relação ambígua da maioria dos realizadores de filmes de longa metragem, conforme já mencionado, há dificuldade também na relação com os demais profissionais que foram se adaptando aos vícios e irregularidades fruto da falta de fiscalização eficiente das leis brasileiras. Para esclarecer o que estamos dizendo, reproduzimos abaixo trecho da entrevista que fizemos com o Técnico de Som Miguel Ângelo dos Santos Costa:

(**MA** = Miguel Ângelo / **TS** = Tony de Souza)

MA: (...) eu me considero um profissional razoável, vamos dizer assim. E sempre tentei batalhar assim no sentido de ter umas regras mais claras, para a gente trabalhar uma convivência com as produtoras, muito mais profissional e mais segura para nós, sabendo o que é o quê exatamente. Mas realmente há uma resistência imensa nesse sentido. No sentido do Sindicato.

TS: Era uma das coisas que eu ia perguntar. Como que você vê essa questão do profissionalismo relacionada com o sindicato? Como você se coloca profissionalmente você está respondendo aí, já essa questão da relação com o sindicato acho que você teria condições de fazer uma avaliação melhor do que eu, por exemplo, por uma série de circunstâncias que não vem ao caso, me relacionei muito menos com esse mercado de trabalho do que você. Você, assim como eu, também já estive na condição de dirigente sindical. Então com certeza, você tem uma avaliação muito maior desta relação do profissional com as produtoras. Eu tenho de vivenciar, de ver como Presidente do Sindicato, de perceber e concordar plenamente com o que você está falando que realmente eu sempre tentei manter um nível de relacionamento com as produtoras assim que não fosse daquele nível de chegar metendo o pé na porta, mas também com certa firmeza e realmente nunca foi fácil. Eles são muito dissimulados e realmente é uma relação muito difícil e isso que você falou é muito interessante porque você conseguiu traduzir muito bem a questão, quando falou da reação desse dono de produtora rasgando o convite. Essa reação é uma coisa reacionária mesmo. A minha sensação como diretor de Sindicato, sempre foi essa mesmo, não é uma coisa nem de o que você espera nesse meio, que é um meio onde existem pessoas inteligentes até criativas, não é? O que você espera, eu pelo menos, é que as pessoas tenham um nível de relação entre elas, muito mais democrático vamos dizer assim. Seria natural que um dono

de produtora me dissesse algo como, eu não gosto que fique aqui falando de sindicato na minha produtora que me atrapalha, não sei o que, mas não tenho nada contra Sindicato. Eu acho que as pessoas têm mais é que se organizar mesmo. Mas eu não quero que me atrapalhe a filmagem aqui, um jogo aberto, mas não é. As pessoas têm medo disso não é? Medo de enfrentar a questão da relação empregador e empregado. Eu sempre tentei, como diretor do Sindicato fazer com que essa relação chegasse dessa forma para as produtoras. Não queria chegar como..

MA: *Tipo um Lula lá, não sei o que...*

TS: *Exato. Mas como uma pessoa que é do meio e que tem uma posição clara da relação empregador e empregado e que quer discutir transparentemente, sem subterfúgios, sem ficar escondendo nada, não é? Sem ficar aquelas coisas de ti- ti –ti de corredor. Eu lutei o tempo todo para isso, mas realmente é o que você falou isso nunca aconteceu. A reação da maioria das produtoras é de não querer enfrentar a questão. Eles não querem envolvimento com essa discussão.*

MA: *É. Eles não querem discutir.*

TS: *Eles só absorvem assim meio à força, algumas coisas como seguro, controle de horas em algumas funções, mas nunca naquela coisa de transparência, são pouquíssimos..*

MA: *Que recebem isso com normalidade. Então tem esse aspecto assim que é difícil dizer, que cria até uma dificuldade. Na verdade, eu acho que o meio do cinema reflete um pouco o que é o pensamento brasileiro.*

TS: *Da elite brasileira.*

MA: *Você que vive em outro País, o coletivo é sempre importante, eles sempre se unem e fazem o coletivo. No Brasil isso é muito difícil. Isso muitos conseguiram tal, mas a gente sabe as condições que eram dadas para isso. Os brasileiros não têm esse negócio de amigos do bairro, por exemplo, praticamente é só para tirar proveito de alguma coisa. Mas você não tem essa questão de bairro para levar a sério, a situação dos bairros periféricos é terrível. Você assiste na televisão, não tem uma associação que leve a frente, que vai ao Prefeito que xingue o Prefeito, xingue o prefeito no sentido que reclame né. Isso não existe. isso também é uma coisa que dificulta o trabalho do Sindicato. Além do mais foi se conduzindo de uma maneira esse trabalho entre produtora e profissional que hoje o profissional de cinema, ele é um profissional liberal. Ele é um profissional que nem é isso, hoje ele é um empresário, aí você pode dizer: mas empresário? Mas empresário vai desde do carrinho de pipoca até o Antônio Ermínio de Moraes né, não é isso? Mas são empresários. Então eu não sei como resolver isso mas existe uma grande dificuldade, porque quase que o Sindicato tem que ser uma espécie de FIESP. Guardando as devidas proporções.*

TS: *Eu colocaria a coisa de uma outra forma. Qual é a realidade do profissional de cinema no Brasil hoje? Todo mundo sabe, virou empresa. Mas essa é uma questão do Brasil, de como o Brasil funciona. Você pega sei lá, uma pequena falha no sistema que não funciona direito e essa coisa vai repercutir lá na frente de uma forma que você nem imagina. Por exemplo, a questão da sonegação do Imposto de Renda que as pessoas fazem através de notas fiscais das empresas e tal. Sonegação existe em todo o lugar do mundo. Só que aqui é sistemático. E aí todo mundo faz. E de repente isso vira meio que uma norma. E aí como você falou é contra lei. É contra lei, mas todo mundo faz e não acontece nada. Pelo menos por enquanto. De repente, você brigar pela legalidade, que é o que o sindicato tenta fazer, parece ridículo. Parece coisa de Dom Quixote. Não é o caso de pessoas bem informadas como você, que eu tenho certeza que entende de outra forma, mas já aconteceu aqui dentro do Sindicato numa assembleia, um cara se levantou um electricista, e falou assim: O que quê o Sindicato está ganhando com isso? O que quê vocês estão levando? Porque que vocês querem que a gente pague imposto? Eu estou muito bem assim, o meu contador me orientou que eu tenho que fazer assim, e agora vocês querem que eu faça de outro jeito, para pagar imposto. Qual que é a de vocês? Então, quer dizer, uma regra que é deturpada e passa a virar norma. O cara fez um discurso. Vocês deveriam era defender que todos nós virássemos micro-empresários para pagar menos imposto. Só que ele não sabe que como micro-empresário ele deixa de ter os benefícios das leis trabalhistas. Então quer dizer, se não fosse possível existir isso, se houvesse realmente um rigor nesse negócio, não pode e acabou, e ninguém conseguisse fazer, não haveria esse problema.*

MA: *Engraçado, eu vou dizer uma coisa engraçada que é esta questão da hora extra aí, por exemplo. As produtoras até aceitam esse negócio. Elas podiam não aceitar, mas elas já estabelecem e aceitam isso aí tal. Da hora extra, né. Você chega a trabalhar dez, doze horas e começa a cobrar por tanto. Algumas coisas eles já cederam, mas é muito pouco.*

Já Inês Mullin, outra profissional que entrevistamos, resume o assunto da seguinte forma:

“Atualmente acho que a nossa organização sindical se sustenta desempenhando mais um papel político do que trabalhista. Me sinto uma perdedora na luta contra o sistema de sonegação de impostos tanto das produtoras quanto dos profissionais free lancers. É inconcebível para mim que um recém formado na faculdade seja obrigado a abrir uma empresa para receber o seu cachê! Há uma promiscuidade muito grande entre patrão e empregado na nossa área, o que impede um engajamento mais efetivo dos profissionais na organização sindical. O nosso mercado de trabalho no aspecto das leis é completamente selvagem. Reina a lei do mais forte (as produtoras), a lei da oferta e da procura. Salve-se quem puder. Acho que as organizações sindicais estão bastante enfraquecidas, não só no Brasil, mas

em todo o mundo e acho também que o papel dos sindicatos está mudando ou deva mudar para sobreviver.”

Um dos problemas mencionados por Inês que dificulta a atuação sindical em nosso setor, é que além das pessoas que trabalham nesse meio gostarem do que fazem é um meio muito pequeno. Não é como uma grande indústria, na qual dificilmente nos deparamos com o patrão. O dono de uma produtora muitas vezes é um profissional do meio que já trabalhou como técnico ou alguém com quem nos relacionamos quase que diariamente. O sindicato atua nesse fio tênue de interesses, digamos, familiares, de relações de amizade e cumplicidade entre donos de produtoras e prestadores de serviço.

4. 6. Trabalhadores na Indústria Cinematográfica ou Audiovisual?

Se o problema fosse apenas a sigla seria fácil. Mudar uma sigla, inventar uma nova é tarefa comum no meio cinematográfico brasileiro. A quantidade de associações que já foram criadas ao longo dos anos demonstra isso. Só no CBC – Congresso Brasileiro de Cinema - existem 55. Há uma distância enorme entre dizer que se representa um setor e representá-lo de fato.

Após concluirmos o processo de fundação do SINDCINE – Sindicato dos Trabalhadores Cinematográficos do Estado de São Paulo - em 1987, fomos procurados pelo chefe maquinista e operador de câmera, Roque Araújo, para orientá-lo sobre o processo de fundação de um sindicato semelhante no Rio de Janeiro. Lá, também o incansável Alex Viany, juntamente com Nelson Pereira dos Santos, havia fundado uma associação nos anos 1960, a APTCG – Associação Profissional dos Técnicos de Cinema do Estado da Guanabara - que não vingou e nos anos 1970, por iniciativa do Diretor de Fotografia Edson Batista, foi fundada uma nova, a ATEC – Associação Profissional dos Trabalhadores na Indústria

Cinematográfica do Estado do Rio de Janeiro. Essa associação tinha a intenção inicial de ser transformada em sindicato, mas o SATÉD – RJ acabou convencendo os seus líderes e associados a desistirem de tal intento e durante muito tempo ela funcionou dentro do próprio SATÉD – RJ. Depois romperam relações e quando iniciamos o processo de fundação do SINDCINE a ATEC mobilizou os profissionais do Rio de Janeiro com o mesmo intuito.

Um ano depois da fundação do SINDCINE, nascia no Rio de Janeiro o STIC – Sindicato dos Trabalhadores Cinematográficos do Estado do Rio de Janeiro. Roque Araújo foi o primeiro presidente da entidade. Tempos depois ficamos sabendo que o STIC pretendia fazer extensão de base para os demais estados da federação e transformar-se em um sindicato nacional. Fomos conversar com as lideranças daquele sindicato e o máximo que conseguimos foi que eles desistissem da idéia de sindicato nacional e optassem por estender as suas bases apenas para os estados onde houvesse produção de filmes. Não demorou muito e fomos surpreendidos com material impresso por aquele sindicato, no qual constava que o mesmo representava os estados do norte, nordeste e sudeste. Mais uma vez argumentamos que achávamos fora de propósito querermos representar estados que nem tinham produção de cinema.

A resposta de Roque Araújo foi clara: ou nós estendíamos nossas bases para os estados que sobraram (Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Tocantins e Goiás) ou eles o fariam. O SINDCINE teve então de enfrentar um processo burocrático complicadíssimo de fazer sua extensão de base para todos esses estados e depois que o fizemos ficamos sabendo que o STIC havia feito isso apenas mudando a sua sigla no papel, não havia seguido os trâmites que a lei determina. Só recentemente, em 2003, é que conseguiram fazê-lo.

Além da extensão de base, o STIC acrescentou à sua sigla o termo “audiovisual”. Conforme já abordamos, o ideal hoje para quem pretende trabalhar em cinema é ter em consideração o amplo espectro da

atividade que inclui a produção dos mais variados tipos de produtos como videoclipes, videogames, filmes publicitários, telefilmes, documentários, os inúmeros tipos de reality-show e também filmes de longa metragem de ficção. Como diz Galileu Garcia comparando o mercado de trabalho atual com o mercado de trabalho dos profissionais de cinema nos anos 1950/60: *“hoje todos os caminhos estão abertos”*.

Não temos dúvida quanto a isso. No entanto, do ponto de vista da organização sindical e da lei, muita coisa ainda precisa ser mudada. Primeiro, em relação aos sindicatos, o ideal é que se fundissem as categorias trabalhadores cinematográficos e trabalhadores em produção de programas para televisão. Ai já entra duas categorias profissionais que atuam hoje em sindicatos diferentes: radialistas e jornalistas. Essa proposta de fusão já foi aventada e sempre se esbarra naquilo que poderíamos chamar de divisão de território. Como ficará a nova divisão de território? No sindicato “x” fulano é presidente, e no sindicato “y” sicrano. Quando houver a fusão como ficará a sua situação?

Uma possibilidade, também aventada, e que talvez seja mais realista e exequível é da criação de uma instituição tipo federação que congregue todos os sindicatos do setor. A Argentina conseguiu algo assim com bastante sucesso.

Superada essa questão resta aquela relativa às regulamentações específicas. Por exemplo, consideramos um despropósito alguém formado em audiovisual ser obrigado a ter dois registros profissionais, um de Artista e Técnico e outro de Radialista. Isso tudo passa por mudança de lei e esperamos que num futuro próximo essa questão seja encarada de frente, não adianta a mudança de sigla sem o devido trabalho nas bases, sem sabermos o que os profissionais que trabalham no meio pensam sobre a questão.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Hoje todos os caminhos estão abertos.”
(Galileu Garcia)

O fascínio que o cinema exerce sobre as pessoas já foi objeto de muitas reflexões. O sociólogo francês Edgar Morin (1989; 1997) dedicou dois, dos inúmeros livros que escreveu, ao estudo desse fenômeno. O que acontece com alguém que além de apaixonar-se pelo cinema decide viver de cinema? Ser um profissional de cinema? Primeiro tem que aprender o ofício.

No início a atividade cinematográfica estava restrita à produção de filmes para salas de cinema. O cinema praticamente possuía a hegemonia do que chamamos hoje atividade audiovisual. Com o surgimento da televisão, do videoteipe, dos computadores e da internet, a articulação imagem e som se espalhou para as diversas mídias.

Hoje, o que se chamava cinema - filme de longa metragem de ficção - representa apenas uma parcela do enorme arsenal audiovisual que existe à disposição dos espectadores.

Em tese, qualquer um hoje pode fazer um filme. Mas será um filme profissional? Sobre esse assunto já houve, no meio cinematográfico, muita discussão. Na impossibilidade de se trabalhar com equipes profissionais, muitos defendem o que o cineasta Walter Lima Jr., um dos remanescentes do cinema novo, chama de “estética do precário”, ou seja, a exaltação do malfeito.

Muita gente levou ao pé da letra o slogan “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. Nas palavras daquele cineasta: “estabeleceu-se uma certa facilidade de aceitar o malfeito como estilo”.

O fato das novas tecnologias terem desmistificado o fazer cinematográfico não significa o desaparecimento do cinema profissional; pelo contrário, a nosso ver, esse tipo de cinema continua sendo o dominante do mercado.

Já no início dos anos 1980, o cineasta italiano Michelangelo Antonioni²³ apud Aristarco e Aristarco (1990) fazia a seguinte afirmação sobre esse assunto:

Penso que o advento da eletrônica no cinema poderá confrontar-se com uma situação análoga àquela que se veio a criar, no mundo da pintura, com o advento da arte abstracta, quando milhares, dezenas de milhar de pessoas, sempre em virtude da habitual necessidade de se exprimirem, começaram a garatujar com as cores, convictas de poderem ser artistas, muito embora desenhando apenas círculos e linhas.

E só agora, à distância de anos, sabemos que aqueles que significaram verdadeiramente algo para esta arte são só aqueles cinco, ou dez, que todos nós conhecemos: apenas se salvaram aqueles que daquele meio conseguiram fazer verdadeiramente o seu meio de expressão. Sucederá o mesmo com a eletrônica: veremos filmes feitos pelo homem da rua; o varredor pegará nos sacos de lixo e fará com eles o seu filme. Mas, tal com a arte abstracta, também para a eletrônica, que só aparentemente simplificará a profissão de autor de cinema e abrirá praticamente a todos, sucederá que aqueles que farão autêntico cinema, mesmo – porque não? – sobre os sacos de lixo, feitas as contas, serão poucos, pouquíssimos. (p. 172)

Na mesma linha de raciocínio temos uma afirmação bastante significativa de Manoel de Oliveira²⁴: “A facilidade do fazer pode contribuir para a inutilidade do que se faz”. (p.107).

Não pretendemos questionar o direito, de quem quer que seja, de fazer o seu filme, mas sim a posição ingênua de quem pensa que com esse tipo de filme se consegue competir com o cinema industrial americano.

A atividade cinematográfica mudou muito e, radicalmente, em alguns setores, como distribuição e exibição. No entanto, no que se refere

²³ Entrevista a Anna Maria Mori de Michelangelo Antonioni, in *La Repubblica*, 15 de novembro de 1983

²⁴ Araújo, Inácio, in Machado, A. (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 100-109.

ao aspecto técnico de realização de um filme, tais mudanças não foram significativas.

Segundo o presidente do SINDCINE, Pedro Pablo Lazzarini, as mudanças maiores aconteceram na áreas de edição, trucagem e maquiagem; nas demais áreas continua praticamente igual. Mesmo na edição, o que mudou foram os equipamentos:

“Porque na parte de contar uma história não mudou nada, é igual montar em moviola. Quem sai pela direita deve entrar pela esquerda, senão vai dar a sensação que está voltando”. (Lazzarini)

Como já afirmamos anteriormente, a atividade audiovisual no Brasil industrializou-se na publicidade e na televisão. O filme de longa metragem de ficção continua com os mesmos problemas dos anos 1950. A integração entre esses setores só teve início muito recentemente. Portanto, sobreviver como profissional de cinema de longa metragem, no Brasil, ainda é uma aventura. Por não ter conseguido industrializar-se, esse setor gera uma constante rotatividade de mão de obra, dificultando a existência de profissionais especializados em suas funções. São raros aqueles que envelhecem exercendo sempre a mesma função, aperfeiçoando-se, reciclando-se, atualizando-se.

Sobre essa questão da integração do cinema com os demais setores audiovisuais, por ocasião da criação do FAC (Fórum do Audiovisual e do Cinema), o professor Jacson Saboya, no artigo publicado no Observatório da Imprensa²⁵, em 28/12/2004, faz a seguinte crítica:

(...) o cinema acostumado ao paternalismo e, paradoxalmente, com voz ativa reacionária, só veio a apresentar os meios para desenvolvimento da indústria – por intermédio do Congresso Brasileiro do Cinema (CBC) – mais de meio século depois de a indústria da televisão brasileira ter conquistado mercados locais, regionais, nacionais e internacionais. Após esse *gap* é que chega o cinema, pretensiosamente, capitalizando para si todos os direitos de obter subsídios da Indústria da TV que, pejorativamente, nomearam uma atividade audiovisual (para

²⁵ Disponível em www.observatorio.ultimosegundo.ig.com.br [Acesso em 10/02/2006].

exaltar o cinema) com qualificações para além da atividade audiovisual (?). Por “estratégia” política, o cinema está para além do termo genérico “audiovisual”, com poderes voláteis abstratos que só os cineastas podem definir, qualificar e se posicionar contra a indústria da TV. A mesma indústria com a qual se aliaram para buscar subsídios na tentativa de recuperar o tempo perdido, o vácuo da história.

Essa questão foi abordada nos capítulos 3 e 4 quando lembramos o exemplo de Jacques Deheinzelin, que abandonou o cinema de longa metragem de ficção nos anos 1970, por não acreditar na viabilização do mesmo como indústria e sim na possibilidade dessa concretização pela televisão.

Com o avanço tecnológico no setor audiovisual e a mudança de perfil do mercado cinematográfico, o profissional de cinema no Brasil enfrenta o seguinte dilema: ou aperfeiçoa-se e expande seu mercado de trabalho para outros setores, ou terá cada vez menos chance de sobreviver fazendo cinema. Sobre esse assunto, na entrevista que nos concedeu, Carlos Ebert diz o seguinte:

“Hoje a gente está tendo uma mudança tecnológica muito rápida, então existem ótimos profissionais com uma prática muito grande no set, mas que não tiveram a oportunidade nem as condições de se atualizar e de adquirir as novas tecnologias e conhecimento dessas novas técnicas e ficam defasados e acabam sendo marginalizados, colocados a margem do mercado”.

Por outro lado, os novos profissionais que entram no mercado, principalmente na área de finalização, não possuem a cultura cinematográfica dos antigos que absorveram inúmeras experiências ao longo de suas carreiras como assinala José Luiz Sasso, em sua entrevista, cujo trecho reproduzimos abaixo:

“Olha, antigamente, eu até sempre brinco nas várias vezes que eu conversei sobre o assunto, é que a coisa era até folclórica. Ou seja, o aprendizado era totalmente por tradição moral. Todo mundo ia explicando para todo mundo (...)Hoje na realidade como você tem um computador na sua frente praticamente tem alguém que organiza isso que necessariamente não é nada ligado a própria montagem do filme, é um burocrata em computadores que organiza todo o material dentro do computador e vai o montador e monta, que também muitas vezes não é montador. Porque a quantidade de gente que está montando filmes e que não é no sentido literal da palavra os

montadores que vieram daquela época, não estou desprezando eles, ao contrário, só estou traçando esse paralelo, não existe mais essa carreira, que o cara começava como 3º assistente, passava para 2º até chegar a ser um montador e daí para frente ele ia ser diretor. Quer dizer, o próximo passo do montador no mínimo era ser diretor ou até roteirista devido a bagagem que ele carregava com ele. Isso sumiu.”

Um dos focos da pesquisa que fizemos sobre o conteúdo pedagógico dos cursos de formação do Instituto Roberto Santos, é o referente à questão da teoria e da prática - da importância de juntar as duas coisas. Sobre o assunto, Carlos Ebert afirma o seguinte:

“Eu sempre vejo a questão da formação ao mesmo tempo que vejo a da reciclagem. Inclusive a gente teria que pensar direitinho na integração dessas duas turmas, que é fantástico, quer dizer, no final fazer alguns exercícios práticos que juntassem os dois cursos. Pegar o cara que é bom profissional, que está se reciclando ali naquele curso de reciclagem, junto com o cara que está se formando, entendeu. Fazer equipes com um e outro, eu acho muito bom. Eu acho que aí pode ser uma coisa muito, é eu acredito muito nisso. Assim o lado positivo desse sistema aí que eu chamo de corporações de ofício, o lado positivo é esse, entendeu, é você criar uma integração humana, pessoal, de interesse entre um profissional mais velho e um jovem aprendiz. Isso é muito positivo. E eu sei porque eu devo muito do que eu aprendi a simples observações de dois profissionais. Eu aprendi muito vendo o Waldemar Lima, o seu Chick [Fowle], até o [Rudolf] Icsey que eu cheguei a ver, eu peguei algumas filmagens dele e tal, eu aprendi muito, praticamente sem perguntar, certo. O Waldemar Lima eu perguntava muito porque eu já era parte da equipe, mas os outros que eu era assim, estava lá mosquiando e tal, você aprende muito. Essa interação, se você aprofundar essa interação, entendeu, criar as possibilidades do cara perguntar, abrir um canal de diálogo. É muito bom juntar os dois cursos nos exercícios, juntar os reciclados com os aprendizes é muito bom. Isso é uma coisa que teria que se criar uma sistemática para fazer isso mesmo”.

O Instituto Roberto Santos, vinculado ao Sindicato dos Trabalhadores Cinematográficos (SINDCINE), pretende encarar esse desafio de juntar a teoria e a prática, o antigo e o novo, na formação e atualização dos profissionais que atuam no mercado e dos novos profissionais. Entendemos que o cinema de longa metragem de ficção ainda continua sendo a base do aprendizado do profissional da Indústria do Audiovisual e que cada produto tem o seu valor, que temos que aproveitar

as circunstâncias para potencializar o nosso mercado de trabalho e não nos fecharmos num gueto. Continuaremos militando pela existência do filme de longa metragem de ficção, pois temos consciência da sua importância em todos os sentidos, mas não podemos fugir da realidade. Para nós profissionais cinematográficos é conveniente que tudo que tenha som e imagem seja considerado cinema.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ARMES, Roy. **On Vídeo**. São Paulo: Summus, 1999.

ARISTARCO, Guido e Teresa. **O Novo Mundo das Imagens Eletrônicas**. Lisboa: Edições 70 Ltda, 1990.

BARRO, Máximo. **Sérgio Hingst: Um Ator de Cinema**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Carlos Ortiz e o Cinema Brasileiro na Década de 50**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

CAETANO, Maria do Rosário. **Fernando Meirelles: Biografia Prematura**. São Paulo (SP): Imprensa Oficial do Estado, 2005.

_____. **Alguma Solidão e Muitas Histórias: A trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

CAKOFF, Leon. Memória e Desconstrução. In: MACHADO, Álvaro (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 20-98.

CALDAS, Ricardo Wahrendorff & MONTORO, Tânia. **A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX**. Brasília: Casa das Musas, 2006.

DANIEL FILHO. **O Circo Eletrônico: Fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

DIZARD, Wilson. **A Nova Midia: A Comunicação de Massa na Era da Informação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

EPSTEIN, Edward Jay. **The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood**. New York: Random House, 2005.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do Cinema Paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

_____. **Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GERBASE, Carlos. **Impactos das Tecnologias Digitais na Narrativa Cinematográfica**. Porto Alegre (RS): EDIPUCRS, 2003.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. v.2.

LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach: O Cinema Como Razão de Viver**. São Paulo (SP): Imprensa Oficial do Estado, 2004.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. **Cinema Digital: Um Novo Cinema?** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

MATTOS, Sérgio Augusto Soares. **História da Televisão Brasileira – Uma Visão Econômica, Social e Política**. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

MERTEN, Luiz Carlos. **Carlos Coimbra: Um Homem Raro**. São Paulo (SP): Imprensa Oficial do Estado, 2004.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Ed.Perspectiva, 1980.

MORIN, Edgar. **As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema**. Trad. [da 3.ed. francesa] Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. Trad. António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água - Grande Plano, 1997.

PAVAM, Rosane. **Ugo Giorgetti: O Sonho Intacto**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

PEREIRA, Geraldo Santos. **Plano Geral do Cinema Brasileiro: História, Cultura, Economia e Legislação**. Benfica, Est. da Guanabara: Ed. Borsoi, 1973.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro (RJ): Alhambra/Embrafilme, 1981.

SADOUL, Georges. **O Cinema; sua Arte, Sua Técnica, Sua Economia**. Rio de Janeiro (RJ): Livraria – Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

XAVIER, Ismail . **D.W. Griffith**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ANEXO I

1. Aderecista

Monta, transforma ou duplica, utilizando-se de técnicas artesanais, objetos cenográficos e de indumentária, segundo orientação do Cenógrafo e/ou Figurinista.

2. Animador

Executa a visualização do roteiro, modelos dos personagens e os *lay-outs* de cena, conforme orientação do Diretor de Animação.

3. Arquivista de Filmes

Organiza, controla e mantém sob sua guarda filmes e material publicitário em arquivos apropriados; avalia e relata o estado do material, coordenando os trabalhos de revisão e reparos das cópias, quando possível ou necessário, com o auxílio do Revisor.

4. Assistente de Animação

Transfere para o acetato, os *lay-outs* do Animador e do Assistente de Animador.

5. Assistente de Animador

Completa o planejamento do Animador Intercalando os desenhos; faz pequenas animações.

6. Assistente de Câmeras de Cinema

Assiste o Operador de Câmera e o Diretor de Fotografia; monta e desmonta a câmera de cinema e seus acessórios; zela pelo bom estado deste equipamento. carrega e descarrega chassis, opera o foco, a zoom e o diafragma, redige os boletins de câmera, prepara o material a ser encaminhado ao laboratório, realiza os testes de verificação de equipamento.

7. Assistente de Cenografia

Assiste o Cenógrafo em suas atribuições; coleta dados e realiza pesquisas relacionadas com o projeto cenográfico.

8. Assistente do Diretor Cinematográfico

Assiste o Diretor Cinematográfico em suas atividades, desde a preparação da produção até o término das filmagens; coordena as comunicações entre o Diretor de Produção Cinematográfico e o conjunto da equipe e do elenco; colabora na análise técnica do roteiro, do plano e da programação diária de filmagens ou ordem do dia: supervisiona o recebimento e distribuição dos elementos requisitados na ordem do dia; coordena e dinamiza as atividades, visando o cumprimento da programação estabelecida.

9. Assistente de montador Cinematográfico

Encarrega-se da ordenação, classificação e sincronização do som e imagem do copião; Executa os cortes indicados pelo Montador Cinematográfico; classifica e ordena as sobras de som e imagem; sincroniza as diversas pistas componentes da trilha sonora do filme.

10. Assistente de Montador de Negativo

Assiste o Montador de Negativo em suas atribuições; prepara o material e equipamento a ser utilizado; acondiciona as sobras de material.

11. Assistente de Operador de Câmera de Animação

Assiste o Operador de Câmera no processo de filmagem de animação.

12. Assistente de Produtor Cinematográfico

Assiste o Diretor de Produção Cinematográfica no desempenho de suas funções.

13. Assistente de Revisor e Limpador

Encarrega-se da revisão e limpeza de películas e fitas magnéticas.

14. Assistente de Trucador

Assiste o Trucador Cinematográfico em suas atribuições.

15. Ator

Cria, interpreta e representa uma ação dramática baseando-se em textos, estímulos visuais, sonoros ou outros, previamente concebidos por um autor ou criados através de improvisações individuais ou coletivas; utiliza-se de recursos vocais, corporais e emocionais, aprendidos ou intuídos, com o objetivo de transmitir ao espectador o conjunto de idéias e ações dramáticas propostas; pode utilizar-se de recursos técnicos para manipular bonecos, títeres e congêneres; pode interpretar sobre a imagem ou voz de outrem; ensaia buscando aliar a sua criatividade à do Diretor; atua em locais onde se apresentam espetáculos de diversões públicas e/ou nos demais veículos de comunicação.

16. Auxiliar de Tráfego

Encarrega-se do encaminhamento dos filmes aos seus devidos setores.

17. Cenarista de Animação

Executa os cenários necessários para cada plano, cena e seqüência da animação conforme os *lay-outs* de cena e orientação do Chefe de Arte e do Diretor de Animação.

18. Cenógrafo

Cria, projeta e supervisiona, de acordo com o espírito da obra, a realização e montagem de todas as ambientações e espaços necessários à cena; determina os materiais necessários; dirige a preparação, montagem e remontagem das diversas unidades de trabalho. Nos filmes de longa metragem exerce, ainda, as funções de Diretor de Arte.

19. Cenotécnico

Planeja, coordena, constrói, adapta e executa todos os detalhes de material, serviços e montagem dos cenários, segundo maquetes croquis e plantas fornecidas pelo Cenógrafo.

20. Chefe de Arte de Animação

Coordena o trabalho dos Coloristas e da copiadora eletrostática.

21. Colador-Marcador de Sincronismo

Tira as pontas de sincronismo, ao mesmo tempo que faz a marca do ponto sincrônico do anel anterior, colocando, por meio de emendas, o rolo de filme e de magnético em seu estado original.

22. Colorista de Animação

Cobre desenhos impressos no acetato sob a supervisão do Chefe de Arte.

23. Conferente de Animação

Confere o trabalho dos Coloristas; auxilia na filmagem; cuida do mapa de animação e da ordem dos desenhos e cenários, separando-os por planos e cenas.

24. Continuista de Cinema

Assiste o Diretor Cinematográfico no que se refere ao encadeamento e continuidade da narrativa, cenários, figurinos, adereços, maquiagem, penteados, luz ambiente, profundidade de campo, altura e distância da câmera; elabora boletins de continuidade e controla os de som e de câmera; anota diálogos, ações, minutagens, dados de câmera e horário das tomadas; prepara a claquete; informa à produção dos gastos diários de negativo e fita magnética.

25. Contra-Regra de Cena

Encarrega-se da guarda, conservação e colocação dos objetos de cena, sob orientação do Cenógrafo.

26. Cortador-Colador de Anéis

Corta os trechos marcados do copião ou cópia do trabalho seguindo a numeração feita pelo Marcador de Anéis.

27. Diretor de Animação

Cria o planejamento de animação do filme, os *lay-outs* de cena, guias de animação, movimentos de câmera; supervisiona o processo de produção, inclusive trilha sonora; é o responsável pela qualidade do filme.

28. Diretor de Arte

Cria, conceitua, planeja e supervisiona a produção de todos os componentes visuais de um filme ou espetáculo; traduz em formas concretas as relações dramáticas imaginadas pelo Diretor cinematográfico e sugeridas pelo roteiro; define a construção plástico-emocional de cada cena e de cada personagem dentro do contexto geral do espetáculo; verifica e elege as locações, as texturas, a cor e efeitos visuais desejados, junto ao Diretor Cinematográfico e ao Diretor de Fotografia; define e conceitua o espetáculo estabelecendo as bases sob as quais trabalharão o Cenógrafo, o Figurinista, o Maquiador, o Técnico de Efeitos Especiais Cênicos, os gráficos e os demais profissionais necessários, supervisionando-os durante as diversas bases de desenvolvimento do projeto.

29. Diretor de Arte de Animação

Responsável pelo visual gráfico dos filmes de animação; cria os personagens e os cenários do filme.

30. Diretor Cinematográfico

Cria a obra cinematográfica, supervisionando e dirigindo sua execução, utilizando recursos humanos, técnico e artísticos; dirige artisticamente e tecnicamente a equipe e o elenco; analisa e interpreta o roteiro do filme. adequando-o à realização cinematográfica sob o ponto de vista técnico e artístico; escolhe locações, cenários, figurinos, cenografias e equipamentos; dirige e/ou supervisiona a montagem, dublagem, confecção da trilha musical e sonora, e todo o processamento do filme até a cópia final: acompanha a confecção do "trailer", do "avant-trailer".

31. Diretor de Dublagem

Assiste ao filme e sugere a escalação do elenco para a dublagem do filme, esquematiza a produção, programa os horários de trabalho, orienta a interpretação e o sincronismo do Ator sobre sua imagem ou de outrem.

32. Diretor de Fotografia

Interpreta com Imagens o roteiro cinematográfico sob a orientação do Diretor Cinematográfico; mantém o padrão técnico e artístico da Imagem; durante a preparação do filme, seleciona e aprova o equipamento adequado ao trabalho, indicando e/ou aprovando os

técnicos sob sua orientação, o tipo de negativo a ser adotado, os testes de equipamento; examina e aprova locações interiores e exteriores, cenários e vestuários; nas filmagens orienta o Operador de Câmera, Assistente de Câmera, Eletricistas, Maquinistas e supervisiona o trabalho do Continuista e o do Maquiador, sob o ponto de vista fotográfico; no acabamento do filme, quando conveniente ou necessário, acompanha a cópia final, em laboratório, durante a marcação de luz.

33. Diretor de Produção Cinematográfica

Mobiliza e administra recursos humanos, técnicos, artísticos e materiais para a realização do filme; racionaliza e viabiliza a execução do projeto. mediante análise técnica do roteiro, em conjunto com o Diretor Cinematográfico ou seu Assistente: administra financeiramente a produção.

34. Editor Áudio

Encarrega-se da revisão e sincronização dos diálogos dublados; sincroniza as "bandas Internacionais" e marca as correções a serem feitas na mixagem.

35. Eletricista de Cinema

Encarrega-se da guarda, manutenção e adequada instalação do equipamento elétrico e de iluminação do filme. distribuindo de acordo com as indicações do Diretor de Fotografia; determina as especificações dos geradores a serem utilizados.

36. Figurante

Participa, individual ou coletivamente, como complementação de cena.

37. Figurinista

Cria e projeta os trajes e complementos usados pelo elenco e figuração, executando o projeto gráfico dos mesmos; indica os materiais a serem utilizados: acompanha, supervisiona e detalha a execução do projeto.

38. Fotógrafo de Cena

Fotografa, durante as filmagens, cenas do filme para efeito de divulgação de material publicitário; indica o material adequado ao seu trabalho; trabalha em conjunto com o Diretor Cinematográfico e o Diretor de Fotografia.

39. Guarda-Roupeiro

Encarrega-se da conservação das peças de vestuário utilizadas no espetáculo ou produção, auxilia o elenco e a figuração a vestir as indumentárias, organiza a guarda e embalagem dos figurinos, em caso de viagem.

40. Letrista de Animação

Executa os letreiros ou créditos para produções cinematográficas.

41. Maquiador de Cinema

Encarrega-se da maquiagem ou caracterização do elenco e figuração de um filme, sob orientação do Diretor Cinematográfico, em comum acordo com o Diretor de Fotografia; indica os produtos a serem utilizados em seu trabalho.

42. Maquinista de Cinema

Encarrega-se do apoio direto ao Operador de Câmera, Assistente de Câmera e Eletricista no que se refere ao material de maquinaria; instala e opera equipamentos destinados à fixação e/ou movimentação da câmera.

43. Marcador de Anéis

Executa a marcação dos anéis de dublagem, no copião ou cópia de trabalho.

44. Microfonista

Assiste o Técnico de Som; monta e desmonta o equipamento, zelando pelo seu bom estado; posiciona os microfones; confecciona os boletins de som.

45. Montador do Filme Cinematográfico

Monta e estrutura o filme, em sua forma definitiva, sob a orientação do Diretor Cinematográfico, a partir do material de imagem e som usando seus recursos artísticos, técnicos e equipamentos específicos; zela pelo bom estado e conservação das pistas sonoras, faz o plano de mixagem, participando da mesma; orienta o Assistente de Montagem.

46. Montador de Negativo

Monta negativos de filmes cinematográficos a partir do copião montado, respeitando os cortes e marcação do Montador de Filme Cinematográfico.

47. Operador de Câmera

Opera a câmera cinematográfica a partir das instruções do Diretor Cinematográfico e do Diretor de fotografia: enquadra as cenas do filme; indica os focos e os movimentos de *zoom* e câmera.

48. Operador de Câmera de Animação

Filma os desenhos em equipamento especial, responsabilizando-se pela qualidade fotográfica do filme.

49. Operador de Gerador

Encarrega-se da manipulação e operação do gerador e corrente elétrica durante as filmagens.

50. Pesquisador Cinematográfico

Coleta e organiza dados e materiais, desenvolve pesquisas no sentido de preservação da memória cinematográfica, sob qualquer forma, quer fílmica, bibliográfica, fotográfica e outras.

51. Projecionista de Laboratório

Opera projetor cinematográfico especialmente preparado para os trabalhos de estúdio de som.

52. Revisor de filme

Executa a revisão e reparo das cópias de filmes, verificando as condições materiais das mesmas, sob coordenação do Arquivista de Filmes.

53. Roteirista de Animação

Cria, a partir de uma idéia, texto ou obra literária, sob a forma de argumento ou roteiro de animação, narrativa com seqüências de ação, com ou sem diálogos, a partir do qual se realiza o filme de animação.

54. Roteirista Cinematográfico

Cria, a partir de uma idéia, texto ou obra literária, sob a forma de argumento ou roteiro de animação, narrativa com seqüências de ação, com ou sem diálogos, a partir do qual se realiza o filme de animação.

55. Técnico em Efeitos Especiais Cênicos

Realiza e/ou opera, durante as filmagens, mecanismos que permitem a realização de cenas exigidas pelo roteiro cinematográfico, cujo efeito dá ao expectador convencimento da ação pretendida pelo Diretor Cinematográfico.

56. Técnicos em Efeitos Especiais Óticos

Realiza e elabora trucagens, durante as filmagens, com acessórios complementares à câmera, e sem a utilização de laboratório e de imagens ou *truca*.

57. Técnico de Finalização Cinematográfica

Acompanha as trucagens e faz o tráfego de laboratório, supervisionando a qualidade do material trabalhado, na área do filme publicitário.

58. Técnico de Manutenção Eletrônica

Encarrega-se da conservação, manutenção e reparo do equipamento eletrônico de um estúdio de som.

59. Técnico de Manutenção de Equipamento Cinematográfico

Responsável pelo bom andamento das máquinas, com profundo conhecimento de mecânica e/ou eletrônica cinematográfica.

60. Técnico-Operador de Mixagem

Encarrega-se de reunir em uma única pista, todas as pistas sonoras de um filme, após submetê-las a vários processos de equalização sonora.

61. Técnico de Som

Realiza a interpretação e registro durante as filmagens, dos sons requeridos pelo Diretor Cinematográfico, indica o material adequado ao seu trabalho e a equipe que o assiste; examina e aprova do ponto de vista sonoro, as locações internas e externas, cenários e figurinos, orienta o Microfonista, acompanha o acabamento do filme, a transcrição do material gravado para magnético perfurado, a mixagem e a transcrição ótica.

62. Técnico em Tomada de Som

Realiza a gravação de vozes ruídos e músicas, em estúdio de som; opera a mesa de gravação; executa equalizações sonoras.

63. Técnico em Transferência Sonora

Realizam a transferência de sons gravados em discos, fitas magnéticas ou óticas para fitas magnéticas ou negativo ótico; realiza testes de ajuste do equipamento e da qualidade do negativo ótico revelado.

64. Trucador Cinematográfico

Executa trucagens óticas, realizando efeitos de imagem desejados pelo Diretor Cinematográfico; opera o equipamento denominado "truca".

ANEXO II

PERFIS DOS ENTREVISTADOS

E

TRECHOS DAS ENTREVISTAS

PERFIL (1)

Francisco Ramalho Júnior Diretor, Produtor e Roteirista de longa metragem

Formação na Área:

Autodidata

Atividades Profissionais:

- Em 1983, fundou a *Francisco Ramalho Jr Filmes Ltda*, para dar suporte a seus projetos pessoais.
- Associou-se a Hector Babenco na HB Filmes Ltda. nos anos oitenta, sem deixar de ter sua empresa, a Francisco Ramalho Junior Filmes Ltda..
- É professor palestrante na *Fundação Getúlio Vargas* no curso de extensão universitária *Film & Television International Business*.

Principais Realizações:

Diretor e Roteirista:

CANTA MARIA (2006)
"BESAME MUCHO" (87)
"FILHOS E AMANTES" (81)
"PAULA, HISTORIA DE UMA TERRORISTA" (78)
"CARAMURU" (77)
"O CORTIÇO" (77)
"À FLOR DA PELE" (76)
"SABENDO USAR NÃO VAI FALTAR"(75)
"ANUSKA, MANEQUIM E MULHER" (68)

Produtor & Produtor Executivo:

"O CASAMENTO DE ROMEU E JULIETA" (2005)
"JOGO SUBTERRÂNEO" (2003/5)
"CRISTINA QUER CASAR" (2002/2003)
"CORÇÃO ILUMINADO" (97/98)
"BRINCANDO NOS CAMPOS DO SENHOR" (90/91)
"O BEIJO DA MULHER ARANHA" (83/84)
"DAS TRIPAS CORAÇÃO"(81)
"OS AMANTES DA CHUVA" (79)

Consultor de Produção:

"MOON OVER PARADOR" (86)
direção de Paul Mazursky para a Universal-USA/ MCI Brasil, com Richard Dreyfuss, Sonia Braga e Raul Julia.

"SAMBA" (86)
direção de Bob Raphaelson para uma produção de Lou Adler-USA não filmado, mas com cenas de segunda unidade realizadas no Rio.
"HEAVEN SENT" (85)
direção de Richard Lester para a Embassy-GB.

não filmado apesar de ter as locações escolhidas e definidas no Brasil.

“THE MISSION” (84)

direção de Roland Joffé para a Goldcrest-England, filmado na Colômbia, com Robert de Niro.

“THE EMERALD FOREST” (83)

direção de John Boorman para a Goldcrest-England, filmado no Pará e Rio de Janeiro.

Produtor Teatral:

1995 - "EU ME LEMBRO" - peça teatral dirigida por Ulysses Cruz, com Irene Ravache. Escrita por Geraldo Mayrink & Fernando Moreira Salles.

1994 - "REPETITION" - peça teatral dirigida por Flávio de Souza, com Xuxa Lopes, Flávio de Souza e Elias Andreato. Escrita por Flávio de Souza.

1992 - "A MORTE E A DONZELA" - peça teatral dirigida por José Wilker, com Tony Ramos, Xuxa Lopes e Otávio Augusto. Escrita por Ariel Dorfman. Prêmio Shel Melhor Atriz do Ano (Xuxa Lopes).

Prêmios Nacionais e Internacionais em Filmes de Sua Direção

"BESAME MUCHO":

- Prêmio "Colombo de Ouro", Melhor Filme no Festival Iberoamericano de Huelva, Espanha, 87
- Menção Honrosa da Radio España no Festival Iberoamericano de Huelva, Espanha, 87
- Prêmio de Melhor Roteiro (escrito em parceria com Mario Prata) em Festival de Cinema de Cartagena, Colômbia, 87
- Prêmio de Melhor Roteiro (escrito em parceria com Mario Prata) no Festival de Havana, Cuba, 87.
- Prêmio de Melhor Roteiro (escrito em parceria com Mario Prata) em no Festival de Gramado, Brasil, 87.

"À FLOR DA PELE" (76):

Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, 77

- Melhor Filme
- Melhor Atriz (Denise Bandeira)
- Melhor Roteiro (Francisco Ramalho Jr).
- Prêmio Molière (Melhor Atriz Denise Bandeira)

“ANUSKA, MANEQUIM E MULHER” (68):

- Prêmio APCA melhor trilha musical.

TRECHOS DAS ENTREVISTAS REALIZADAS EM 07/09/2005 E 18/01/2006:

COMO INICIOU NO CINEMA:

Por amor, exclusivamente, por amor! Estudava engenharia, e de tanto ver e ler sobre cinema, fiz a escolha! Filmei alguns curtas em 8mm, fui trabalhar na Cinemateca Brasileira, convivendo com Paulo Emílio Salles Gomes e Rudá Andrade, entre outros, li mais sobre cinema, vi mais filmes, e , logo fiz meu primeiro trabalho como profissional, i.é., recebendo salário. Assim, minha formação foi totalmente autodidata, e até hoje, continuo a estudar o exercício de minha profissão além de *tentar* exercê-la 24h dia.

VIVER DE CINEMA NO BRASIL:

É terrível, cada vez mais terrível, pois a profissão inexistente. Após tantos anos de trabalho, não acumulei nenhuma poupança, tenho dívidas pessoais, e cada vez é mais difícil *tentar* trabalhar. Mais, com o crescimento da defesa da não profissionalização, complica-se mais a tentativa de exercer-se como profissional. Explico-me, ao dizer "*crescimento da defesa da não profissionalização*" significo: continuamente a 'media' cobra que os filmes por serem incentivados, devam ser amortizados no mercado, fato que é impossível a uma cinematografia que se exprime em português (o que indica, ser praticamente sem qualidade no mercado internacional) e se destina um mercado interno com menos de 2.000 salas de exibição! E acrescento que surgem continuamente e são tantos e tantos os filmes de baixo orçamento ou obrigados a serem feitos com recursos inferiores aos orçados por não conseguirem captar incentivos, que, numa análise fria, é um desrespeito aos que *tentam* neles trabalhar pois neles sempre existe a mendicância e a esmola como fazer de graça, trabalhar de favor ou associado cooperativamente, ainda que o custo do negativo, das cópias, de equipamentos, etc., sejam sempre os mesmos e dolarizados - e, esses filmes quase que sempre e no geral, serão produtos de baixas qualidades comerciais, não atingindo mínimo público (quando atingem 50.000 espectadores são considerados sucessos mas não passam de fogo fátuo) - e isso menos estabelece a profissão mas sim contribui para desaparecer a possibilidade de nascer um mercado de trabalho, e com ele a profissão. Penso que no Brasil, um país de periferia mundial, o cinema é um meio de expressão que só pode ser produzido com incentivo estatal, e depende exclusivamente de nossos governos, quererem ou não a (sua) existência do cinema brasileiro. Sem incentivo, é sua morte!. Com incentivo, é o registro civilizatório da sociedade brasileira - uma chanchada ou um filme de Mazzaropi, tem um registro de nosso país que não há similar em outros meios.

SOBRE QUALIFICAÇÃO PROFISSIONAL NO CINEMA BRASILEIRO:

Difícil, difícil. Conheço tantos jovens ingressando em cinema, e que, logo depois de trabalharem em 2, 3 filmes sem remuneração ou com tão pouca remuneração, saem do cinema, e vão buscar outras alternativas, como a publicidade, a TV, ou se afastam de vez. E os poucos que ficam, como poderão se qualificar, recebendo pouco e trabalhando pouco. Enfim, viram adultos e têm que sobreviver de seu trabalho! E a questão não é estabelecer pisos salariais ou horas trabalhadas, ou seguros, ou outras proteções - pois são falsas essas premissas não havendo uma base de exercício profissional - em cinema, chega a ser vergonhosa a atitude de alguém querer ganhar dinheiro *trabalhando* como é normal e sadio se desejar em qualquer outra profissão, i.é., querer ganhar dinheiro exercendo sua profissão. (...) Creio que nos próximos anos será muito difícil existir "profissionais de cinema" no Brasil. Obviamente, aqueles que podem e sobrevivem fazendo filmes publicitários e dão suas 'escapadinhas' no cinema, continuarão a existir.

SOBRE A FORMAÇÃO DE ASSISTENTE DE DIREÇÃO E CONTINUÍSTA:

São Paulo também está isolado de porto que recebe produção de fora e o aprendizado forte com assistente de direção é fazer produção estrangeira que aí ele vê direitinho as funções etc., como qualquer um vai ver. A continuísta também vai aprender como é que se faz aquilo, tem pouquíssimas continuístas no Brasil que podem ser chamadas no *script supervise*, entender isso claramente, entende. Eu acho que aqui em São Paulo há uma pessoa que faz isso e no Rio tem duas que eu conheço. Todas que eu conheço pára por aí. Pode ser que esteja nascendo alguém que eu não saiba, você entendeu. Então há elementos que eu chamaria assim se é para se formar alguém a minha leitura é formar num nível tal se aterrissar um grupo estrangeiro aquele cara pode se integrar e querer saber as suas funções ali e executá-las a risco. Ninguém vai ter que explicar para ele, olha você é cabo, você vai limpar o banheiro, você vai fazer isso e etc. Ele sabe que aquilo é função dele, tem que ir daqui até lá. Se não passar essa informação para aquele grupo o filme não é feito. Porque no cinema todo mundo é vital. Caiu um cai, cai todos entende. O *boy* do *set* caiu, cai todo mundo, você entende. Então não há a diferença social. Fica todo mundo num pé de igualdade de mesma

importância. Obviamente falando do maior tá na tela, o ator, a atriz, etc., esses insubstituíveis. Quando há a intervenção de um filme estrangeiro, sai a equipe técnica inteira mas quem está na frente da câmera fica, sabe, o ator A, a atriz B, etc., ficam. Então vários elementos assim que eu acho que teriam que ser pautados e pensados muito sabiamente como fazer isso. As vezes você pega um aluno da ECA por exemplo, o aluno tem uma formação teórica profunda, as vezes até torta, porque foi deformado o modelo que o professor falou lá, mas ele sabe, mas quando você chega para ele vamos fazer isso ele não tem qualificação de fazer aquilo, de fazer , entende. Quando você fala assim, conhece esse tal programa, programa de computador, software, o cara acha que é uma agressão contra ele, mas o programa está ali para ele ser melhor.

SOBRE O ASSISTENTE DE DIREÇÃO:

Eu acho impossível um assistente de direção hoje ser assistente de direção se ele não conhecer o *movie magic*. Se você não sabe isso, *bye, bye, bye* e mais lamentavelmente ele deve ter um poder aquisitivo para ter um *lap top* com o seu *movie magic*. Que é como o médico que chegou sem estetoscópio, Ah, você não tem estetoscópio? Não. Então eu vou contratar o outro que ele tem. Porque eu não vou poder comprar um computador e dar para ele para ele fazer. E isso é comum, você encontrar pessoas que não conhecem e que não precisam daquilo. Então que raio de assistente é esse. Como é que ele vai fazer um mapa, como é que vai fazer um x, sabe. (...)Não há assistente de direção em São Paulo é uma mentira. Há assistente de direção genericamente falando, ok.

A FUNÇÃO DO DIRETOR DE PRODUÇÃO:

A primeira coisa de diretor é uma leitura correta do roteiro. Tem que saber ler bem o roteiro. O que é ler bem o roteiro? Ele vai ver que duas, três cenas ou seqüências, vão ter graves problemas para achar locação para isso, para aquilo. Ele vai ler o roteiro e já me trazer questões que ele viu naquele roteiro. A primeira coisa ele tem que conhecer, todo mundo tem que conhecer bem o roteiro. O que é o básico, nós estamos trabalhando. Tem que conhecer muitíssimo bem o que é uma análise técnica e agregar elementos a análise técnica que um assistente de direção vai formando, que todos os departamentos vão pondo lá as suas peças que a análise vai ficando cada vez maior para ele passar isso para depois ele poder cobrar.

PERFIL (2)

Pedro Pablo Lazzarini **Diretor de Fotografia**

Formação na área:

Autodidata

Experiência Profissional:

- Início de carreira com Juan José Stagnaro, diretor e diretor de fotografia, de cinema publicitário; assistente de fotografia no longa “Juan Lamaglia e Sra”, de Juan Stagnaro, dirigido por Raul de La Torre, ganhando prêmio Ópera Prima do festival de Mar del Plata.
- Primeiro longa em 1970, como Diretor de Fotografia, “Las dos Culpas de Bettina”, dirigido por Ignacio Tankel.
- Em 1972, contratado, como Diretor de Fotografia, pela Zodíaco Filmes produtora de comerciais do Rio de Janeiro. Dessa época, até hoje, realizou mais de 1500 comerciais sendo premiado várias vezes como a melhor fotografia pelo prêmio “Colunistas”.
- Em Abril de 2001 assumo a Presidência do SINDCINE - Sindicato dos Trabalhadores de Cinema de SP.

Principais realizações como Diretor de Fotografia:

Longas metragem, como Diretor de Fotografia:

- “Las dos culpas de Betina” - 1970 – Ignacio Tankel - Buenos Aires Argentina
- “Fusão Preto” dirigido por Jeremias Moreira.
- “Jogo Duro” - 1983 primeiro Longa de ficção de Ugo Georgetti
- “O Príncipe” - 2001 de Ugo Georgetti.
- “Boleiros 2” - 2005 de Ugo Georgetti

TRECHOS DA ENTREVISTA REALIZADA ABRIL/2006

COMO INICIOU NO CINEMA:

Eu me envolvi, porque casei com uma diretora de produção. Eu estudava teatro, arte dramática, e entrando em um estúdio, fiquei fascinado pela forma de trabalho. Equipe afiada, e era magico ver como se transformava o estúdio numa sala, como ficava aquele espaço parecendo uma outra coisa, cheia de vida, de luz, parecia que entrava o sol pelas janelas, e era sol de verdade quando você via a película revelada e projetada, ai percebi que queria ser Diretor de Fotografia. Estou fazendo 40 anos de profissão, e ainda não consegui encontrar algo que me interessasse mais.

MUDANÇAS TECNOLÓGICAS OBSERVADA NOS ANOS DE EXPERIÊNCIA:

Eu não acho grandes mudanças na técnica, só encontrei grandes mudanças na maquiagem, na trucagem, e na edição. Na edição, na parte operacional, porque na parte de contar uma historia não mudou nada, é muito igual a montar com moviola, quem sai pela direita deve entrar pela esquerda, senão vai dar sensação que está voltando. O ritmo da montagem deve ser respeitado, como quando se montava com moviola, senão a historia é incompreensível, vira todo um grande vídeo clip. Grandes diretores que entendem muito de montagem, tipo Carlos Manga pode muito bem montar com um montador eletrônico, porque ele sabe onde deve cortar.

MERCADO DE TRABALHO:

Em países como Brasil, onde o cinema não é uma indústria, a publicidade é a que mais te deixa experimentar e trabalhar com a tecnologia de última geração, as melhores câmeras, as melhores lentes, as melhores pós-produção, isto é o que diferencia principalmente do longa, que cada vez é feito com menos recursos. A TV oferece uma forma mais contínua de trabalho, ela está produzindo sempre, por isso o técnico acaba tendo mais treino, a Globo está sempre produzindo novelas, o Diretor de Fotografia está sempre trabalhando, e se você prestar atenção as novelas da Globo tem cada vez melhor qualidade técnica.

VIVER DE CINEMA:

Viver de cinema é incerto, muito incerto, apesar dos grandes caches que se pagam na publicidade, porque estes caches são para uns poucos, a grande maioria sobrevive, como sobrevive qualquer cara de classe média no Brasil, sem férias, sem décimo terceiro, sem aposentadoria, sem plano de saúde, este deve ser custeado pelo próprio técnico, saindo do cache.

PARTICIPAÇÃO DA CATEGORIA NA ORGANIZAÇÃO SINDICAL:

Num país como Brasil, o sindicato é considerado pelos trabalhadores como uma simples associação, que é esperado tudo dele. Ninguém participa, nem política ou socialmente, o sindicato é uma associação que o técnico espera sempre que consiga um bom acordo salarial. Ninguém vê como uma entidade que pode (e deve) prestar outros serviços, como, ensino, preparo, informações, etc. Ninguém vê o sindicato como um ente que pertence ao técnico a maioria pensa que é um ente que deve resolver os problemas, mais a participação é mínima.

O FUTURO DA PROFISSÃO:

O futuro é muito incerto, porque nos países subdesenvolvidos é muito difícil produzir arte em geral. Pintor, ator, bailarino, cantor, são profissões que dependem muito da sorte, e o cinema não é muito diferente. Para se fazer um longa você precisa ter vários predicados, tem que ser um pouco empresário, um pouco aventureiro, arrojado, não só ser bom diretor, o bom fotógrafo, você depende de vários fatores.

PERFIL (3)

Miguel Ângelo dos Santos Costa Técnico de Som Direto

Formação na área:

Autodidata

Atividade Profissional:

- 1960/1961 – Assistente de montagem J. Filmes (Produtora de filmes publicitários e documentários).
- 1962/1968 – Responsável Depto. de Som de J. Filmes (São Paulo).
- 1963 – Roteiro e direção do curta metragem “ A 5ª Feira do Sr. X” (cópia existente na cinemateca de São Paulo).
- 1967/1968 – Trilha e edição sonora do curta-metragem “Fragmentos” direção de Sérgio Tofani (Filme premiado pelo antigo INCE – Instituto Nacional de Cinema).
- 1968/1969 – Som e montagem do documentário “Estudantes” Direção Peter Overbeck – Filme selecionado no Festival Dei Populi – Florença – Itália.
- 1970 – Responsável por transcrições óticas STÚDIO 2 – São Paulo.
- 1971/1973 – Som direto para documentários e reportagens de Chile Filmes – Empresa Estatal (Santiago – Chile).
- Som direto para o longa-metragem “Manoel Rodrigues” – Direção Patricio Gusmán (Chile).
- Som direto para documentário “Ilha de Páscoa” – Direção Jorge Fajardo, para Chile Filmes.
- Sonorização e edição de “Noticieros” Filmes/Reportagens Semanais para cinemas – Direção Eduardo Labarca – para Chile Filmes.
- Som direto para o documentário “El Páro” (distribuído internacionalmente com outro nome) – Direção Patricio Gusmán – Chile Filmes.
- Som direto para o documentário “O outro lado” (nome provisório) – Direção Raul Ruiz
- 1973 – Som direto para o documentário “Avenidas de América” – Direção do peruano Jorge Reyes – Chile.
- 1974/1979 – Som direto de documentários e reportagens para Rádio Televisão Francesa – ORTF – TF3 em Paris, Bry-Sur-Marne, Caen, Rouen, Bordeaux. Para as produtoras Images de France – Paris, Techniques Cinema Television-Levallois, RCF – Boulogne.
- 1980/2000 - Som direto para filmes e VTs de comerciais (filmes publicitários) para as principais produtoras de filmes publicitários de São Paulo.
- 1982/1999 – CURTAS METRAGENS E DOCUMENTÁRIOS:
- Som direto para o documentário “Rodeio em Vacaria” – Direção Valdi Ercolani – São Paulo
- Som direto para “A classe que sobra” – Direção Peter Overbeck – Filme premiado com a Pomba de Prata – Festival Leipzig – Alemanha
- Som direto para “Televisão no Mundo” para RAI – Televisão Italiana (parte realizada no Brasil).
- Som direto para “Profissão Travesti” – Direção Olívio Tavares – Curta-metragem premiado em Gramado.
- Som direto para “Mary Jane” – Direção Toni de Souza.
- Som direto para “Terra Devastada” – Direção Peter Overbeck – Filme premiado no Festival de Leipzig – Alemanha.
- 12ª Jornada de Cinema e Vídeo do Maranhão – Dezembro 1989 – Prêmio de Som.
- Som direto para “São Luis de Paraitinga” – Direção de Ugo Giorgetti

- Documentário “Zoológico” – Direção Silvio Vieira Coelho (exibido em congressos específicos).
- “São Paulo, uma outra cidade” – Direção Ugo Giorgetti (para TV Cultura – SP).

Programas de TV

- Março a Junho de 89 – som direto para programas de vídeo para rede Manchete de Televisão, Mauricio de Souza (cartoonista) – Ministério da Educação – São Paulo.
- Programas Sertanejos durante 6 meses – “Produção Sérgio Reis” para a TV Manchete – Direção Paulo Trevisan – São Paulo.

Longas Metragens - 1980/1999

- “PS – Post Scriptum” – Som direto – Direção Romain Lesage – SP
- “Jogo Duro” – Som direto – Direção Ugo Giorgetti (Prêmio Melhor Som Direto – Festival de Brasília 1985) – SP.
- “Festa” – Som direto - Direção Ugo Giorgetti (Filme premiado em Festival de Gramado-RS) – SP.
- “Sábado” – Som direto - Direção Ugo Giorgetti
- “Boleiros. Era uma vez o futebol” – Som direto - Direção Ugo Giorgetti.
- “16060” – Som direto - Direção Vinicius Mainardi – SP
- “A grande noitada” – Som direto - Direção Denoy de Oliveira – SP
- “Os matadores” – Som direto - Direção Beto Brant – SP/MS
- “Alô” – Som direto – Direção Mara Mourão – SP
- “Cinderela Baiana” – Som direto – Direção Conrado Sanchez – BA/SP
- “Domésticas” – Som direto (segunda unidade) – Direção Fernando Meirelles – SP.
- 2000/2003 – “Latitude Zero” – Som direto - Direção Tony Venturi – MT/SP – (Prêmio Melhor Som Direto – 5º Brazilian Film Festival of Miami – USA – 2001).
- “O Príncipe” – Som direto - Direção Ugo Giorgetti – SP
- “Expresso para Aainhangaba” – Som direto – Direção Toni de Souza – SP
- “A Ilha do Terrível Rapa-Terra” – Som direto – Direção Ariane Porto (exibição provável em 2006).

Outras Atividades

- 1971/1973 – Professor de sonorização de filmes – Universidade do Chile – Santiago/Valparaiso – Chile.

- 1998 – Professor de Som para filmes e vídeos – ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing – SP
- Desde de 1988 – Professor de Direção de Som – FAAP – Curso de Cinema (Faculdade de Comunicação Armando Álvares Penteado).

TRECHOS DA ENTREVISTA REALIZADA EM 29/08/2005

COMO COMEÇOU NO CINEMA:

Como várias profissões, acho que nem todas, mas várias é por você gostar de alguma coisa. No caso de cinema para mim, não foi nem o gostar, foi a paixão que eu tinha por cinema desde criança, desde que eu consegui ver o meu primeiro filme.

VIVER DE CINEMA:

(...) eu posso dizer que desde 1960 vivo de cinema. O tempo que estive fora do Brasil, trabalhei no Chile e na França, eu vivi de cinema. A minha profissão no caso, Técnico de som direto, que é o profissional que faz as gravações dos diálogos durante a filmagem, essa é a minha profissão. Então além de gostar de cinema, ver filmes, enfim isso eu vi demais, foi a minha maneira de viver, ou seja, meu sustento e da minha família foi o cinema (...) hoje eu dou aula em duas faculdades na FAAP e na FMU e dou aula justamente na minha matéria, na função que eu conheço que é som em cinema, ou seja, eu continuo trabalhando em cinema, vivendo de cinema e gostando de cinema.

RELAÇÃO EMPREGADO/EMPREGADOR NO CINEMA BRASILEIRO:

... além do mais há uma coisa que me surpreendeu no ambiente de cinema. Eu, como você sabe, sou uma pessoa que penso muito politicamente também, não é? Eu sou, eu tenho um pensamento de esquerda e o que me surpreendeu bastante, principalmente depois que eu estive fora do Brasil e voltei, é que o meio do cinema que eu pensei que fosse um meio muito mais aberto, tudo, não é. Ele é extremamente reacionário, conservador, certo? Tanto que eu vejo os filmes com tendências de esquerda com alguns problemas sociais e tal, eu me pergunto sempre se as pessoas que fizeram aquele filme, pensaram realmente nisso ou o fizeram porque isso vai dar bilheteria entendeu? Eu tenho até uma certa reserva com relação a alguns filmes que abordam problemas sociais mas que a gente sabe que o realizador tal, não tem nada a ver com aquilo, nada, nada nem de pensamento muito menos de vivência não é? Então eu senti muita resistência mesmo, porque eu sempre demonstrei esse pensamento, sempre reagi ao que eu achava que era injusto. Eu acho, vamos dizer, que o profissional de cinema aqui ele não é muito protegido assim pelas Leis. Ele não é muito protegido. Além disso, tem a questão de que você trabalha com produtoras, produtoras de comerciais, por exemplo, que elas as vezes instituem algumas regras que nem são cumpridas por elas mesmas. Quer dizer, você tem dois caminhos: ou você aceita isso assim, calmamente tal, sem revolta nada, ou você começa a falar, a condicionar essas coisas, e isso torna o caminho que já não é fácil, mais difícil ainda. E eles ou o concorrente fazem qualquer coisa para te desmoralizar. Pode dizer que você não é um bom profissional, então eu não sei bem que imagem eu tenho. Segundo os meus colegas alguns mais antigos dizem que eu tenho uma imagem de respeito entre eles, mas não sei se é isso, se é essa imagem que eu tenho junto a produtores tudo mais. Para você ter uma idéia, quando a diretoria do SATED ia tomar posse, no início dos anos 80, com a Ester Góes como presidente, eu acho que você fazia parte dessa diretoria não é? Da Ester Góes?

(...)Eu tava alí já frequentando o Sindicato, eu levei um convite a um estudio de som que era o único que tinha. Um convite porque eu achei normal que seria isso, porque eu estava a pouco tempo de volta ao Brasil. Eu pensava que tendo acabado a ditadura, que isso aqui teria outra cabaça, mais

aberta. Mas quando eu fui entregar o convite na recepção, ao lado da recepcionista tava o dono do estúdio, ele perguntou o que quê é isso? Eu disse: é um convite para posse da nova diretoria do Sindicato. Ele pegou, rasgou o convite, jogou no lixo e disse: eu odeio Sindicatos! Porque eu era técnico de som, eu achei que seria normal divulgar esse evento nas produtoras

(...) Ou estúdios de som de cinema que aceitariam um convite desses e até participariam de uma posse de diretoria. Então eu já comecei a perceber esta questão. E não é porque eu era de esquerda não. Eles não gostam mesmo. De ninguém de esquerda mesmo. Eles não gostam, porque um profissional de esquerda, ele pelo menos questiona certas coisas, então eu não sei, não quero taxar o meu perfil profissional assim, porque eu ganhei alguns prêmios como técnico de som, ganhei um prêmio até nos Estados Unidos. Como o melhor som não é? Então eu tenho meu valor profissional.

(MA = Miguel Ângelo TS = Tony de Sousa)

MA: (...) eu me considero um profissional razoável, vamos dizer assim. E sempre tentei batalhar assim no sentido de ter umas regras mais claras, para a gente trabalhar uma convivência com as produtoras, muito mais profissional e mais segura para nós, sabendo o que é o quê exatamente. Mas realmente há uma resistência imensa nesse sentido. No sentido do Sindicato.

TS: Era uma das coisas que eu ia perguntar. Como que você vê a questão do profissionalismo relacionada com o sindicato? Como você se coloca profissionalmente você respondeu, já essa questão da relação com o sindicato acho que você teria condições de fazer uma avaliação melhor do que eu, que por uma série de circunstâncias que não vem ao caso, me relacionei muito menos com esse mercado de trabalho do que você. Você, assim como eu, também já teve na condição de dirigente sindical. Então com certeza, você tem uma avaliação muito maior desta relação do profissional com as produtoras. Eu tenho de vivenciar, como Presidente do Sindicato, de perceber e concordar plenamente com o que você está falando. Eu sempre tentei manter um nível de relacionamento com as produtoras assim que não fosse naquele nível de chegar metendo o pé na porta, mas também com certa firmeza, e realmente nunca foi fácil. Eles são muito dissimulados e realmente é uma relação muito difícil e isso que você falou é muito interessante porque você conseguiu traduzir muito bem a questão, quando falou da reação desse dono de produtora que rasgou o convite. Essa reação é uma coisa reacionária mesmo. A minha sensação como diretor de Sindicato, sempre foi essa mesmo. Não é uma coisa que a gente espera desse meio, que é um meio no qual existem pessoas inteligentes, criativas até, não é? O que você espera, eu pelo menos, é que essas pessoas tenham um nível de relação entre elas, muito mais democrático vamos dizer assim. Seria natural que um dono de produtora me dissesse algo como, eu não gosto que fiquem aqui falando coisas de sindicato na minha produtora que me atrapalha, não sei o que, mas não tenho nada contra Sindicato. Eu acho que as pessoas têm mais é que se organizar mesmo, sei lá. Mas eu não quero que me atrapalhe a filmagem aqui, um jogo aberto sei lá. Mas as pessoas têm medo disso não é, medo de enfrentar a questão da relação empregador e empregado. Eu sempre tentei, como diretor do Sindicato fazer com que essa relação chegasse dessa forma para as produtoras. Não queria chegar como..

MA: Tipo um Lula lá, não sei o que.

TS: Exato. Mas como uma pessoa que é do meio e que tenha uma posição clara da relação empregador e empregado e que queria discutir transparentemente, sem subterfúgios, sem ficar escondendo nada, não é? Sem ficar aquelas coisas de ti- ti –ti de corredor. Eu lutei o tempo todo para isso, mas realmente é o que você falou, isso nunca aconteceu, a reação da maioria das produtoras é de não querer enfrentar a questão. Eles não querem envolvimento com essa discussão.

MA: É. Eles não querem discutir.

TS: Eles só absorvem assim meio à força né, algumas coisas como seguro, controle de horas em algumas funções, mas nunca naquela coisa de transparência, são pouquíssimos..

MA: Que recebem isso com normalidade. Então tem esse aspecto assim que é difícil dizer, que cria até uma dificuldade na verdade, eu acho que o meio do cinema reflete um pouco o que é o pensamento brasileiro.

TS: Da elite brasileira.

MA: Você que vive em outro País, o coletivo é sempre importante, eles sempre se unem e fazem o coletivo. No Brasil isso é muito difícil. Isso muitos conseguiram tal, mas a gente sabe as condições que eram dadas para isso. Os brasileiros não têm esse negócio de amigos do bairro por exemplo, praticamente é só para tirar proveito de alguma coisa. Mas você não tem essa questão de bairro para levar a sério, a situação dos bairros periféricos é terrível. Você assiste na televisão, não tem uma associação que leve a frente, que vai ao Prefeito que xingue o Prefeito, xingue o prefeito no sentido que reclame né. Isso não existe. Isso também é uma coisa que dificulta o trabalho do Sindicato. Além do mais foi se conduzindo de uma maneira esse trabalho entre produtora e profissional que hoje o profissional de cinema, ele é um profissional liberal. Ele é um profissional que nem é isso, hoje ele é um empresário, aí você pode dizer: mas empresário? Mas empresário vai desde do carrinho de pipoca até o Antônio Ermínio de Moraes né, não é isso? Mas são empresários. Então eu não sei como resolver isso mas existe uma grande dificuldade, porque quase que o Sindicato tem que ser uma espécie de FIESP. Guardando as devidas proporções.

TS: Eu colocaria a coisa de um outra forma. Qual é a realidade do profissional de cinema no Brasil hoje? Todo mundo sabe, virou empresa. Mas essa é uma questão do Brasil, de como o Brasil funciona. Você pega sei lá, uma pequena falha no sistema que não funciona direito e essa coisa vai repercutir lá na frente de um forma que você nem imagina. Por exemplo a questão da sonegação do Imposto de Renda que as pessoas fazem através de notas fiscais das empresas e tal. Sonegação existe em todo o lugar do mundo. Só que aqui é sistemático. E aí todo mundo faz. E de repente isso vira meio que uma norma. E aí como você falou é contra lei. É contra lei mas todo mundo faz e não acontece nada. Pelo menos por enquanto. De repente, você brigar pela legalidade, que é o que o sindicato tenta fazer, parece ridículo. Parece coisa de Dom Quixote. Não é o caso de pessoas bem informadas como você, que eu tenho certeza que entende de outra forma, mas já aconteceu aqui dentro do Sindicato numa assembléia, um cara se levantou, um eletricista, e falou assim: O que que o Sindicato está ganhando com isso? O que que vocês estão levando? Porque que vocês querem que a gente pague imposto? Eu estou muito bem assim, o meu contador me orientou que eu tenho que fazer assim, e agora vocês querem que eu faça de outro jeito, para pagar imposto. Qual que é a de vocês? Então quer dizer uma regra que é deturpada e passa virar norma. O cara fez um discurso. Vocês deveriam era defender que todos nós virássemos micro-empresários para pagar menos imposto. Só que ele não sabe que como micro-empresário ele deixa de ter os benefícios das leis trabalhistas. Então quer dizer, se não fosse possível existir isso, se houvesse realmente um rigor nesse negócio, não pode e acabou, e ninguém conseguisse fazer, não haveria esse problema.

MA: Engraçado, eu vou dizer uma coisa engraçada que é esta questão da hora extra aí por exemplo. As produtoras até aceitam esse negócio. Elas podiam não aceitar mas elas já estabelecem e aceitam isso aí tal. Da hora extra né. Você chega a trabalhar dez, doze horas e começa a cobrar por tanto. Algumas coisas eles já cederam, mas é muito pouco.

PERFIL (4)

Máximo Barro Montador

Formação Educacional:

- 1948 – Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo ministrado por Alberto Cavalcanti, Carlos Ortiz, Rodolfo Nanni, Osvaldo Sampaio.
- 1973 – O ministério de Educação e Cultura conferiu-lhe o título de *Reconhecido Saber Público*.

Principal Ocupação:

Iniciou-se como assistente de produção na Mulfilmes.

Em 1953 tornou-se editor na Musa Filmes.

Paralelamente começou a lecionar no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e em seguida nos cursos livres da FAAP, (Fundação Armando Álvares Penteado) que, em 1973, transformou-se em Faculdade de Comunicação. Hoje dedica-se à pesquisa histórica do cinema brasileiro.

Atividades Profissionais:

Experiência Profissional no Magistério

- De 1955 a 1959 lecionou edição e montagem no Museu de Arte juntamente com Pietro Maria Bardi, Walter Hugo Khouri, Carlos Ortiz, entre outros.
- Em 1957 começou a lecionar História do Cinema e posteriormente, Argumento, História do Cinema Brasileiro nos Cursos Livres da Fundação Armando Álvares Penteado. (FAAP).
- A partir de 1972 passou a lecionar as mesmas matérias quando o Curso Livre incorporou-se na Faculdade de Comunicação da FAAP.
- De 1984 a 1994 foi Chefe de Departamento da área de cinema da FAAP.
- Hoje é titular da cadeira de História do Cinema Brasileiro na Faculdade de Comunicação da FAAP.
- Desde 1996 faz parte da banca para escolha de titulares para a cadeira de Edição da Universidade Estadual de São Carlos, em São Paulo.
- Ministrou cursos em Faculdades e Universidades do interior paulista e capitais brasileiras.
- Em 1994 e 1995, em Portugal, participou da CINANIMA , no Porto, quando levou animações da História do Cinema Brasileiro, ministrando palestras.
- Em cidades do Estado de São Paulo e diversas capitais brasileiras participou em cursos de aperfeiçoamento com ciclos sobre: A Linguagem do Cinema; Aspectos Sociais da Comédia Americana; Cidadão Kane - País e Filhos; O Expressionismo Alemão; O Cinema Peronista; História e Estética da Animação; Cinema Brasileiro.

Carreira Profissional no Cinema: Montou 46 longas metragens e dirigiu diversos documentários.

Prêmios

- Troféu SOL DE PRATA pelo filme de pesquisa *Vittorio Capellaro* no Festival Internacional do Rio de Janeiro
- GOVERNADOR DO ESTADO – pela adaptação de *Delícias da Vida*.
- TROFÉU SACI- pela edição da *A Ilha*
- GOVERNADOR DO ESTADO – pela edição de *O Cabeleira*
GOVERNADOR DO ESTADO pela edição de *Macumba na Alta*

Publicações

- Nossa Senhora do Ó - Secretaria de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo – 1977
- Ipiranga - Secretaria de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo - 1978
- A Primeira Sessão de Cinema em São Paulo - Editora Tanzcine do Brasil – 1996
- Caminhos e Descaminhos do Cinema Paulista – Edição do Autor - 1997
- O Cinema Começa a Falar - Centro Cultural São Paulo - 1998
- Participação Portuguesa no Cinema Brasileiro -Centro Cultural São Paulo - 2.000
- Moacyr Fenelon e a Fundação da Atlântida - Serviço Social do comércio - 2.001
- Na Trilha dos Ambulantes - Edição do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro - 2.002
- O Caçador de Diamantes- Análise do argumento - 2004 Edição Aplauso da Imprensa Oficial
- Sérgio Hingst- Travessia Polimórfica - 2005 Edição Aplauso da Imprensa Oficial

TRECHOS DA ENTREVISTA REALIZADA EM 06/10/2005

VIVENDO DE CINEMA:

Desde de 53, nos bons e maus momentos, eu só vivi de cinema. Eu nunca pratiquei um outro emprego, uma outra profissão, um outro emprego que não fosse cinema. Houve momentos que eu fiquei sete meses sem fazer absolutamente nada.(...) Eu fui ao médico e ele disse você tem que escolher: ou fazer cinema ou sobreviver. Fazendo cinema você está destruído. O seu coração, com menos de vinte e três anos, já é uma coisa que precisa cuidar. Então eu saí e fui trabalhar na empresa do Batini (Tito) que tinha sido o meu professor de argumento, no Museu. O cinema é uma coisa ao mesmo tempo que é encantadora é extremamente possessiva. De 1953, quando eu entrei no cinema até mais ou menos 1970 a metade de 1970 quase chegando a 80, eu não tinha vida social. Eu sabia a hora que entrava mas jamais sabia a hora que saía. Eu não tinha namorada, eu não tinha amigos mais chegados, aquele depois de amanhã vamos nos encontrar? Eu não podia nem dizer, amanhã vamos nos encontrar. Quanto mais, depois de amanhã. E eu passei por cima disso, porque cinema era mais encantador do que ter uma namorada fixa, ou um amigo para ir a um barzinho passar duas horas bebendo, ou ir com ele no cinema, ou ir com ele no teatro, ou alguma coisa do gênero assim. Eu passei perfeitamente por cima dessas coisas todas. Faria de novo. Faria de novo porque o cinema é algo que te envolve de tal maneira, ou eu encontrei uma profissão boa, dentro do cinema. Possivelmente se eu ainda fosse obrigado a trabalhar na produção, eu estaria desencantado. Mas como eu encontrei aquilo que me atraiu, que foi a área de som e montagem, eu não me arrependo de nada. Tanto na área de fazer a obra cinematográfica, como você dar aula e propiciar que outros, sejam uma espécie de apêndice de você, alguém recebeu o bastão e saiu, os próximos cem metros para entregar para outro, e o outro, para o depois, para o outro. Ver alguém, que foi um dia teu aluno, fazendo cinema, não precisa ser diretor, nem nada. Você olha para ele, você vê um filho, lá na verdade. Espiritualmente você está vendo uma continuação, de você é muito comvente. Vale a pena a gente viver esse momento.

PUBLICIDADE COMO FORMA DE PROSTITUIÇÃO:

Eu fazia publicidade “in-extremis”, quando não tinha mais nada. Eu fazia alguma coisa. A publicidade para mim sempre foi o penúltimo degrau da prostituição. A última é a dublagem de filme estrangeiro.

SURGIMENTO DO PRIMEIRO SINDICATO DE TRABALHADORES DE CINEMA

No fim de 1953 eu e o Landini (Juan Carlos) fomos convocado pelo Agostinho Martins Pereira que estava... eu ainda não trabalhava em cinema e já era sócio de uma coisa chamada APC. Associação Paulista de Cinema. A Associação Paulista de Cinema, que era do Alex Viany com todo o negócio de esquerda aquelas coisas todas. Era chato isso. Porque não era um Sindicato era uma maneira de ser de esquerda. Eu já estava dentro, eu tinha dessas preocupações. E quando o Agostinho Martins Pereira fundou, tentou fundar, com um outro grupo, o atual sindicato, as coisas foram encaminhadas dessa outra maneira, como nós estávamos diante de pessoas, que estavam tentando congrega, para defender aquilo lá, e não para defender o partido, desse ou contra partido do outro, então eu participei os dez anos, que foram necessários. As associações, pelo menos naquela época, você tinha que fazer uma série de passagens de associações. Até chegar a Sindicato. E o Jango, você sabe muito bem, que nós recebemos a carta Sindical, felizmente antes da revolução, assinada pelo Jango. Felizmente nós não fomos presos, ninguém da diretoria foi preso. Mas depois eu vim a saber através de uma pessoa que nós não fomos presos porque não tinha lugar. Eu penso diferente. E acho que o nosso Sindicato era tão insignificante. Duzentos e cinquenta pessoas. Era tão insignificante que eles nem... apesar de ser de cinema. Uma coisa que era perigosa, foi sempre perigosa, não foi perigosa por causa dos militares. Por ser aluno de cinema, eu estava no DOPS.

PERFIL (5)

Inês Mullin Firmino da Silva Assistente de Direção

Escolaridade

Formada em Comunicação Social pela FAAP em 1979

Experiência Profissional:

Assistente de Montagem de Máximo Barro (1980 A 1981):

“Veneta”, filme de animação, dir. Flávio Del Carlo

“Viúvas Precisam de Consolo”, longa metragem, dir: Ewerton de Castro

Montagem (1980):

“O Grotão” dir. Flávio Del Carlo

Continuísta (1981 A 1989):

“Filhos e Amantes”, dir. Francisco Ramalho Jr.

“Doce Delírio”, dir. Manuel Paiva

“Fronteira das Almas”, dir. Hermano Penna

“Vera”, dir. Sergio Toledo

“Feliz Ano Velho”, dir. Roberto Gervitz

“Lua Cheia”, dir. Alain Fresnot

“Festa”, dir. Ugo Giorgetti

“Kuarup”, dir. Ruy Guerra

“Amazon”, dir. Mika Kaurismaki

Primeira Assistente de Direção (1990 a 2005):

“O Corpo”, dir. José Antonio Garcia

“O Grande Mentecapto”, dir. Oswaldo Caldeira

“Sábado”, dir. Ugo Giorgetti

“Kenoma”, dir. Eliane Caffé

“Castelo Rá Tim Bum”, dir. Cao Hamburger

“Através da Janela”, dir.: Tata Amaral

“Bicho de Sete Cabeças”, dir. Laís Bodansky

“Durval Discos”, dir. Ana Muylaert

“Cabra Cega”, dir. Toni Venturi (2002)

“Nina”, dir. Heitor Dhalia (2003)

“Jogo Subterrâneo”, dir. Roberto Gervitz (2003)

“Carandiru – Outras Estórias” 4 episódios para a TV - dir. Roberto Gervitz (jan/mar 2005)

“Os Doze Trabalhos”, dir. Ricardo Elias (mai/jul 2005)

“A Via Láctea”, dir. Lina Chamie (nov/dez 2005)

Publicidade (1990 a 1996)

Assistente de Direção de Flávia Moraes na Film Cinematográfica

TRECHOS DA ENTREVISTA REALIZADA EM 11/10/2005

TAMANHO DAS EQUIPES E MUDANÇAS DE FUNÇÕES:

(...) Do que eu aprendi na faculdade sobre os filmes de estúdio, principalmente, é que com os equipamentos se tornando mais leves houve um enxugamento nas funções, mas não mudanças significativas; as equipes de elétrica, maquinaria e câmera diminuíram, embora as equipes de câmera tenham voltado a crescer nos anos 90, em algumas produções, com o acréscimo de novas funções, como o vídeo-assiste, o “lauder” (assistente que carrega negativo), por exemplo. Agora, dependendo da produção, se você pegar a ficha técnica de um filme da Vera Cruz ou de outro estúdio qualquer e comparar com alguma grande produção atual, você vai ver nos créditos as mesmas funções. Mudanças mais significativas nas funções, ou adaptações nas funções, ocorreram mais na área de finalização, que com a chegada do vídeo trouxe mudanças efetivas no processo de edição dos filmes. Resumindo, as mudanças que houveram foram decorrentes de novas tecnologias que foram incorporadas à produção cinematográfica e que basicamente se refere ao vídeo e suas técnicas; as outras áreas continuam com os mesmos profissionais.

VIVER DE CINEMA:

Depois de 26 anos trabalhando só no cinema é estranho falar de uma maneira geral. Pra mim viver de cinema é ao mesmo tempo como viver de uma outra profissão qualquer e como viver uma grande aventura. Quando estou envolvida numa produção de um filme é a profissão sendo colocada em prática e quando o projeto termina é que começa a aventura. Explico: a gente não tem certeza de que vai haver outro projeto em breve ou mesmo a longo prazo; ou seja, a sensação é de estar desempregado e ter que começar a procurar outro emprego. Obviamente isto gera ansiedade e stress e por isso acho que deveríamos ter um cachê relativo à insalubridade. Ok, não dá pra pensar nisto. O que falo, é claro que se refere aos free-lancers, já que os profissionais fixos não passam por isso, ou pelo menos nesta proporção. No meu caso especificamente, dois momentos foram bastante críticos e quase me puseram prá fora da área: na crise Sarney e na crise Collor. Depois de alguns meses desempregada consegui entrar no mercado publicitário e fui fazer comerciais. Isso durou praticamente 6 anos. Aí houve “outra” retomada do cinema e voltei para os longas. O que a crise me deu de bom foi poder a partir do trabalho em comerciais transitar de uma área para outra, ainda que limitadamente. Viver de cinema pra mim é uma extensão literal do que eu faço num set de filmagem: planejamento. É como ter uma empresa acredito eu. Você tem que administrar o seu dinheiro contanto com dias, semanas ou meses sem trabalho. Você tem que garantir a sua aposentadoria, você tem que garantir o seu seguro de vida. Você não pode contar com nenhum benefício do Seguro Social do Governo. Você só pode contar com você mesmo. Não é fácil. Outro lado dessa vida tem um aspecto interessante: ao mesmo tempo em que somos sugados durante uma produção (6 dias por semana, 12 horas por dia durante 2, 3 ou mais meses!!!!) e depois jogados de volta à “vida normal”, o que nos deixa um tanto quanto esquizofrênicos, se nos dessem a opção de um trabalho que seguisse uma rotina de horário “normal”, dificilmente nós nos adaptariamos. A gente se condiciona, se habitua e passa a amar e odiar esse sistema de trabalho. A gente ama “a liberdade” que este trabalho nos dá e odeia o custo social que nos é cobrado como a falta de tempo para os amigos, para a família, etc.. É difícil planejar uma viagem; Férias então!!!!. Por outro lado o ganho financeiro é de bom a excelente na maioria das funções. Do meu ponto de vista, se você é um bom profissional e aceita as condições de trabalho impostas pelas características das produções tanto publicitárias quanto as de longa metragem, dá pra viver bem de cinema.

SOBRE A ORGANIZAÇÃO SINDICAL DOS TRABALHADORES:

Atualmente acho que a nossa organização sindical se sustenta desempenhando mais um papel político do que trabalhista. Me sinto uma perdedora na luta contra o sistema de sonegação de impostos tanto das produtoras quanto dos profissionais free lancers. É inconcebível para mim que

um recém formado na faculdade seja obrigado a abrir uma empresa para receber o seu cachê! Há uma promiscuidade muito grande entre patrão e empregado na nossa área, o que impede um engajamento mais efetivo dos profissionais na organização sindical. O nosso mercado de trabalho no aspecto das leis é completamente selvagem. Reina a lei do mais forte (as produtoras), a lei da oferta e da procura. Salve-se quem puder. Acho que as organizações sindicais estão bastante enfraquecidas, não só no Brasil, mas em todo o mundo e acho também que o papel dos sindicatos está mudando ou deva mudar para sobreviver.

SOBRE O FUTURO DA PROFISSÃO:

Acho que ainda tem muito cinema pela frente, mas tem também televisão e outras mídias: Internet, celular, etc. Entretenimento, imagens, são negócios que geram dinheiro e acho que a indústria do audiovisual está crescendo. Acho que os profissionais de cinema vão se encaixando nos diversos modos de produção: eletricitas, maquinistas, operadores de câmera, em qualquer produção será preciso algum deles. Direção de arte, cenógrafo, etc... Diretores, fotógrafos... O que vai mudar é o orçamento. Pelo que sei o mercado publicitário, que detém mais dinheiro, está mudando. Os comerciais em película diminuíram e o vídeo prevalece, o que barateia a produção, mas é preciso uma equipe para realizar um vídeo! Trabalhamos num mercado instável, uma espécie de bolsa de valores. Se tem crise, cai a produção em todos os meios. Se a economia está bem, tudo volta ao normal. Me parece que vai ser sempre assim, não sei. Acho também que se o governo não garante, através das leis de incentivo, a viabilização de projetos de audiovisual, aí sim, os profissionais vão sentir e o futuro.

PERFIL (6)
Antonio de Souza Neto (Toni Gorbi)
Gaffer (Chefe de Iluminação)

Escolaridade:

1º grau completo

Formação Técnica:

Iluminação e Eletricidade Cinematográfica (autodidata)

Experiência Profissional:

Dezenas de longa metragem e milhares de filmes publicitários

Principais Realizações:

1974 – iniciou sua carreira em cinema, fazendo cursos para ser ator; fez figuração em programas do Silvio Santos- “Sinos de Belém”- e, como eletricista, iniciou fazendo iluminação em teatro amador.

Ao longo de sua carreira fez iluminação de mais de 60 filmes nacionais e estrangeiro, entre eles:

“Orquídeas Selvagem”, de Zalman King; “O Beijo da Mulher Aranha”, de Hector Babenco; “Amazon” (filme holandês gravado no Amazonas e Roraima com co-produção americana) dirigido por Mika Kaurismaki; “Brincando nos Campos do Senhor”, de Hector Babenco; “Kick Boxing III” uma co-produção brasileira, dirigida por Ring King e fotografia de Carlos Riechenbach e muitos outros como “Palácio de Vênus” de Odir Fraga, fotografia de Claudio Portioli; “Fêmea do Mar” “Karina” de Claudio Cunha;” “Tchau Amor” Jean Garret; “Força dos Sentidos”; “Doméstica” de Fernando Meirelles.

É pioneiro em desenvolvimento de equipamentos e acessórios no Brasil. Ultimamente está mais direcionado para publicidade e também para sua marca de equipamentos “Gorbitec” e sua criação Gaffecar, um carro direcionado a facilitar o trabalho do Gaffer com acessórios em geral. Esse carro foi lançado no 5º FCUDC em Curitiba.

TRECHOS DA ENTREVISTA REALIZADA EM 27/07/05

COMO COMEÇOU NO CINEMA:

“...eu sou envolvido com o cinema desde quando eu fui pela primeira vez , quando eu era garoto ,lá na minha cidade, no interior de Minas, e eu tinha curiosidade em saber como era , como fazia aquilo. Eu queria estudar isso aí, eu comprava revistinha, eu procurava saber, naquela época não tinha internet , não tinha nada disso, era muito difícil, eu fui para a cidade grande e sempre procurando livros sobre cinema..”

SOBRE A EXCELÊNCIA PROFISSIONAL:

“Eu era mecânico. Um bom mecânico, entendeu? Mais do que cinema. Porque eu sou um cara como eu te falei, o que eu pegar para fazer, eu quero ser o melhor. Se eu fosse um piloto de Fórmula 1, eu seria igual ao Ayrton Senna. Eu teria morrido igual ele morreu. Eu não sei ficar atrás. Eu quero tá na frente. Então é assim, eu gosto do que eu faço, eu quero ser o melhor”.

COMO FAZ PARA MANTER-SE ATUALIZADO:

“Eu sempre investi em mim. Eu sempre fui um cara, que o eu ganho, uma boa parte vai para o meu aprendizado. Eu sou um autodidata, eu nunca fui a uma faculdade. Eu tenho o quarto ano primário. É difícil você aprender sozinho, se você não tirar uma parte dessa grana que você ganha para comprar livro, fazer algum curso, fazer alguma coisa. Você fica para trás. Eu sempre fui a favor de pegar uma parte do dinheiro e aprender. (...) vendo todo tipo de equipamento novo que chega, como se estivesse começando hoje, eu estou sempre recomeçando”

SOBRE A RELAÇÃO PATRÃO EMPREGADO:

“Os caras falam que eu sou um mafioso, que eu trabalho numa associação para controlar a hora e tal. Eles acham que isso é mafioso, que isso vai inflacionar o mercado, tal”

CADA PROFISSIONAL TEM O SEU VALOR DENTRO DE UMA EQUIPE:

“Eu sou tão bom quanto qualquer diretor, como qualquer fotógrafo, nós somos iguais, eles na deles e eu na minha entendeu”.

PERFIL (7)

Adalberto Penna (Penna Filho) **Produtor, Diretor, Roteirista**

Formação Técnica:

Prática Cinematográfica (Continuidade, Assistência de Direção, Interpretação e Direção de Dublagem)

Atividade Profissional:

Penna Filho Produções Cinematográficas

Principais Realizações:

- Um Craque Chamado Divino / longa, 35 mm: Diretor/Roteirista/Produtor - 2006. Apresentado em sessão especial no MIS-São Paulo, em 06 de fevereiro de 2006. Aguarda distribuição.
- Expresso para Aangabá/longa digital: Produtor-Executivo - 2002/Griffith Produções, SP (Edital de Telefilmes BO, MinC)
- Alma Açoriana / média 16 mm: Diretor/Roteirista/Produtor - 2001/Penna Filho Produções (Lei Rouanet) Selecionado para festivais Vitória Cine Vídeo e CineEco - Festival de Cinema e Vídeo de Ambiente, de Serra da Estrela/Portugal.
- Fendô - Tributo a Uma Guerreira/ média digital - Diretor/Roteirista/Produtor - 2000/ Penna Filho Produções (apoio Unisul e Unesco). Melhor Vídeo Educativo no festival temático I Terra em Foco (Contag/Brasília) e Menção Honrosa (CineEco, Portugal), ambos em 2000.
- Victor Meirelles - Quadros da História/ curta 35 mm - Diretor/Roteirista/Produtor - 1996/ Penna Filho Produções (Lei Rouanet). Selecionado para vários festivais e ao Prêmio Funarte (pela divulgação do patrimônio histórico).
- Naturezas Mortas / curta 35 mm - Diretor/Roteirista/Produtor - 1995/Penna Filho Produções (Prêmio Resgate MinC/94). Participação em vários festivais e premiações importantes (Kikito do Júri Popular, Margarida de Prata, Melhor Documentário no 25º FICA (Algarve, Portugal).
- Memória Social Urbana / média 35 mm (*) - Diretor/Roteirista/Prod.Executivo
- Patrimônio Ambiental Urbano / média 35 mm (*) - Diretor/Roteirista/Prod.Executivo
- Patrimônio Natural Urbano / média 35 mm (*) - 1978/TV Cultura, SP. Série documental de médias em 35 mm, para veiculação na rede educativa e mostras temáticas sobre patrimônio ambiental.
- Herança / curta 16 mm - Diretor/Roteirista - 1976/ do projeto "Cinema de Rua" (Raiz/SP), Prêmio Coletivo na Jornada de Curta-Metragem, de Salvador, BA.
- Até o Último Mercenário / longa 35 mm - Diretor/Roteirista - 1971/ Produção Procitel, SP (Ary Fernandes/Paulo Cheide/Carlos Miranda).
- O Diabo Tem Mil Chifres / longa 35 mm - Diretor/Roteirista/Co-Produtor - 1970/ Reflivo, Curitiba. Liberado com cortes de som em 1978.
- Amores de Um Cafona/ longa 35 mm - Co-Diretor e Co-Roteirista - 1969-70 /Horus, RJ(Osiris Figueroa). Apesar dos créditos, responde pelas seqüências de SP e MG, que compunham um episódio (de três) desenvolvido pelo produtor carioca.

- Águias de Fogo /média 35 mm - Roteirista e Diretor Assistente - 1968/Procitel, SP, 26 episódios p/TV Tupi e emissoras associadas.
- Mensagem / curta 35 mm - Diretor/co-Roteirista - 1967/ Produção Documental, SP (Durval Garcia), para o Ministério da Educação e Cultura.
- Flor, Telefone, Morte - Diretor/Roteirista - 1987/ TV Cultura, SP. Especial inspirado no conto "Flor, Telefone, Moça" ("Contos de Aprendiz"), de Carlos Drummond de Andrade, com Carla Camurati e Enio Gonçalves.
- Câmera Aberta - Editor/Diretor/Roteirista - 1982-84/ TV Cultura, SP. Série documental, em 16 mm e também em vídeo, Prêmio APCA em 82 e 83 como Melhor Programa de Pesquisa.
- Tele-Curso Rural - Diretor/Roteirista - 1980-81/ TV Cultura, SP. Série de programas em 16 mm, edição final em vídeo.
- Jornal Hoje, Fantástico, Globo Repórter, Esporte Espetacular - Repórter/Produtor - 1971/76/ TV Globo, SP. Reportagens especiais e curtos documentários.

Outras Atividades:

Rádio (broadcast e jornalismo) em emissoras de Vitória, ES (1953 a 58) ; SP (Bandeirantes, 1959/64); Televisão (atuação como ator e produtor, 1959/64, TVs Paulista e Excelsior); Publicidade (direção de comerciais e institucionais, em SP, PR, SC).

TRECHOS DA ENTREVISTA REALIZADA EM 17/06/2005

VIVENDO DE CINEMA:

Viver de cinema no Brasil, é você ter um pé na realidade, muito difícil, e muito sonho na cabeça. Tem uma distância imensa entre uma coisa e outra. Agora deu também para vislumbrar, eu procurando ampliar os meus contatos, que o quadro da produção cinematográfica brasileira naquele momento era um quadro muito difícil. Nos vínhamos do termino da produção do que se chamava chanchada no início dos anos 60, e vínhamos com o cinema novo, surgindo, e criticando-se ou não, estabelecendo-se assim um certo distanciamento do público, do cinema brasileiro nesse período. Então a produção era extremamente irregular, fazia-se um filme hoje, outro daqui a dois anos, a produção caiu muito. Então eu vi que eu tinha que continuar paralelamente com outras atividades. Então de cinema, eu trabalhava muito com dublagem, trabalhava em alguns filmes quando eles apareciam como assistente ou fazendo continuidade, e ainda aparecia em televisão ou fazendo pequenas aparições como ator ou mesmo produzindo ou dirigindo programas. E eu passei a trabalhar exclusivamente com cinema durante um período de seis a sete anos. Foi a partir do golpe de 64, em que eu perdi o emprego em rádio, em televisão, perdi essa base, por problema de censura. E o único lugar que eu poderia trabalhar era o cinema. Então trabalhei razoavelmente nesse período, que foi assim de meados de 64 até meados de 71 e me dediquei exclusivamente ao cinema. Eu digo que foi muito difícil, porque era uma produção inconstante, ganhava-se muito pouco. A maioria dos produtores não fazia nenhum tipo de registro e então era assim uma atividade muito, muito difícil para a nossa sobrevivência.

SOBRE FORMAÇÃO PROFISSIONAL NO CINEMA:

Então eu não tenho essa formação. Mas eu acho que teria sido muito bom, porque tem um companheiro nosso aí, João Batista de Andrade que diz uma coisa muito engraçada que eu sempre repito: “nós abrimos o nosso caminho a foiçada”. Porque nós fomos aprendendo. Ah, é assim? É assim que se faz? O que quê é objetiva? Quais as objetivas? Por que campo e contra campo? A gente foi aprendendo isso, assim no dia a dia sabe. Aprendendo e apanhando, aprendendo. Mas eu acho, que é fundamental a formação. E acho que por exemplo, como as escolas formam basicamente pessoal que tem um nível mais intelectual, há a necessidade de cursos específicos para técnicos. Eletricista, assistente de câmera, etc. e tal.

TELEVISÃO É CINEMA

Eu te digo, com toda essa experiência que eu tive na televisão, que televisão é cinema, não como fala Jayme Monjardin, não é? Mas televisão é cinema, porque televisão e cinema são específicos, que tem a especialidade de montagem, dos teóricos lá dos anos 20, porque você tem aquilo ali no momento. Então você tem toda uma decupagem, você tem o plano geral da sala, do cenário, com os apresentadores do telejornal, você tem um plano de conjunto, você tem um primeiro plano, não é isso? Isso daí é cinema, talvez eles não saibam, mas isso daí é cinema. Essa é a linguagem básica do cinema, e eu acho que tudo, a linguagem mãe mesmo é a linguagem do cinema. Quando alguns artistas plásticos passaram a desenvolver trabalhos com vídeos, acharam que se tratava de uma nova arte, de uma nova linguagem, e eu sempre dizia: gente isso daí é cinema, feito de uma outra forma, não é cinema com película. Mas isso é cinema. Grande plano, detalhe, primeiro plano, travelling, panorâmica, você faz de qualquer jeito. É cinema. Você não pode negar isso daí, sabe? Isso daí é só o formato que é diferente. E quando se vê ultimamente as pessoas achando que descobriu alguma coisa dizendo assim “ah o vídeoclipe.” A linguagem do vídeoclipe é a coisa mais antiga que existe no cinema. É um plano rapidíssimo. Um plano rapidíssimo e foi inventado pelo cinema. E não por um videomaker.

PERFIL (8)

Carlos Alberto de Azambuja Ebert Diretor de Fotografia

Principal Ocupação: Iniciou carreira em 1966 como fotógrafo Still, cameraman; atua como Diretor de Fotografia desde 1968 e Diretor desde 1970

Atividades Profissionais:

Atua como Diretor de Fotografia e Direção em diversos filmes de longa e curta metragem
Realiza desde 1970 Séries e Especiais para TV como Diretor de Fotografia;
Como Diretor e Diretor de Fotografia realizou inúmeros Filmes Publicitários para TV, Vários Videoclips, Videoarte e DVD's.

Principais Créditos:

Longa Metragem - Diretor de Fotografia

- 1968 O Bandido da Luz Vermelha – Diretor Rogério Sganzerla
- 1969 Viagem ao Fim do Mundo – Diretor Fernando Campos
- 1970 Elas – Diretor José Roberto Noronha
- 1970 Sou Louca por você – Diretor Rui Gomes
- 1971 Prata Palomares- Diretor André Faria
- 1971 Nenê Bandalho – Diretor Emilio Fontana
- 1983 O Rei da Vela - Diretor J. Celso Martinez Corrêa
- 1984 Nem tudo é Verdade – Diretor Rogério Sganzerla
- 1985 Deus é um fogo – Diretor Geraldo Sarno
- 1997 Fé – Diretor Ricardo Dias
- 1999 Quem Faz, Quem vê TV – Diretor Roberto Moreira
- 2001 Carrego Comigo – Diretor Chico Teixeira
- 2002 Rua Seis, Sem Número – Diretor João Batista Andrade
- 2003 A Ilha do Terrível Rapaterra – Diretor Ariane Porto
- 2003 À Margem da Imagem – Diretor Evaldo Mocarzel
- 2003 Dia de Graça (em montagem) Thiago Mendonça e Maira Buller
- 2004 Do luto à luta – Diretor Evaldo Mocarzel

Direção

- 1970 República da Traição

Curta metragem – Diretor de Fotografia

- 1966 O lobisomem
- 1968 Lavrador
- 1969 Indústria
- 1969 Monteiro Lobato
- 1969 Carnaval São Paulo
- 1971 JúliaPastrana
- 1971 a1972 – Documentários para o Teatro Oficina
- 1972 Documentários para O Ballet Folklórico Nacional do Chile
- 1984 Uma Obra de Amor
- 1992 São Paulo 3 pontos
- 2000 O Surfista Invisível
- 2002 À Margem da Imagem

- 2002 A Mulher e o Mar
- 2002 Teatro em Movimento
- 2003 Seu Pai já disse que isso não é brinquedo
- 2003 Narciso Rap
- 2003 Carolina
- 2004 Primeiros Passos

Ensino

1970 – Professor de Cinema no Colégio Estadual Vocacional Oswaldo Aranha , São Paulo – SP
 1973 a 1975 – Professor de Técnica de Estúdio e Criatividade na Escola Enfoco, São Paulo – SP
 1983 – Membro do Grupo de Trabalho Permanente para implementar as Atividades de Radiofusão da Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro.
 1993 a 2004 – Ministrou diversos Workshop's em Cinematografia Eletrônica
 2004 a 2005 – Ministrou diversosorkshop's em Cinematografia Digital

Participação em Entidades de Classe

Sócio desde 1982 do SATED/RJ, Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro;
 Membro desde 1972 da SBAT, Sociedade Brasileira de Engenharia de Televisão;
 Membro da SET, Sociedade Brasileira de Engenharia de Televisão;
 Membro Fundador e Moderador da Lista da Associação Brasileira de Cinematografia, ABC;
 Presidente da Associação Brasileira de Cinematografia – 2000/2002.
 Vice Presidente da Associação Brasileira de Cinematografia – 2002/2004
 Conselheiro da Associação Brasileira de Cinematografia – 2005/2006.

TRECHOS DA ENTREVISTA REALIZADA EM 19/12/2005

CARACTERÍSTICA DA FORMAÇÃO DO TÉCNICO DE CINEMA NO BRASIL:

Eu acho que a característica talvez mais marcante da formação do técnico audiovisual do Brasil é que ela se dá de uma forma muito próxima ao que eram as corporações de ofício na Idade Média, quer dizer, o profissional aprende com outro profissional mais experiente, desconhecendo inclusive, a princípio, qual é a profundidade do conhecimento teórico que essa pessoa com a qual ele está adquirindo conhecimento tem. Ele não sabe, ele vai esperar aquela pessoa e ver aquela pessoa atuar, e, por um procedimento mimético ele vai fazendo como o outro faz, sem questionar muito. O outro normalmente só procede dentro do que deu certo empiricamente, quer dizer, ele já fez alguns erros. Já, por exemplo, um eletricista já queimou algumas instalações, já incendiou alguns tapetes, aprendeu algumas coisas, algumas regras, regras básicas e não comete aqueles erros, e o aprendiz dele, ele já vem então com conhecimento, ele já aprende algo peneirado pela experiência, mas que não é a experiência dele. Ele não tem uma experiência própria a partir do conhecimento teórico. Eu acho que a forma de você aprender melhor é você levar paralelamente a prática e a teoria e ir testando na prática a teoria. Eu acho que a cinematografia ela é totalmente empírica. Você não faz cinematografia sem praticar, sem fazer na prática. Porque? Porque é uma atividade que envolve muitas variáveis. Alguém já disse inclusive que em termos de complexidade de fatores e variáveis o cinema só perde para uma operação militar. A tomada de uma cidade e tal ganha por uma pequena diferença em número de fatores e variáveis a serem considerados para que aquilo seja um sucesso. Então para você aprender direito uma cinematografia você tem que andar paralelamente com as duas coisas. Ora, se o aprendiz já vem aprendendo de um cidadão que não tem conhecimento teórico, na maioria das vezes e está recebendo só como instrução a prática

filtrada por esse indivíduo, há a tendência que cada geração perca informação, não ganhe. Vai tendo uma perda, quer dizer, os primeiros... vou continuar falando da área de elétrica que lida diretamente comigo que sou diretor de fotografia, ...os primeiros eletricitas com quem eu trabalhei no início da minha carreira eram pessoas formadas na Vera Cruz. E eles foram formados pelos técnicos que vieram do exterior, os ingleses, os italianos e tal. Então eles aprenderam com gente que tinha conhecimento teórico. Eles foram formados, bem formados. Eu não sei se eles faziam curso de eletrotécnica para serem admitidos, mas eles aprenderam lá dentro. Em termos de teoria era bom. A 2ª geração, que você vai acompanhando as gerações, eu trabalho muito com filhos de profissionais com quem eu trabalhei, a 2ª geração ela já não teve o contato com a fonte inicial, ela já pegou filtrado por essa geração Vera Cruz, entendeu. Então eles já tem um pouco menos de conhecimento. E o que que ela faz: ela simplesmente está adaptando aos equipamentos do presente aquilo que ela aprendeu com aquele profissional mais velho que usava. Então tem muitas coisas estranhas hoje porque existem equipamentos que não são mais usados, mas existem procedimentos que são feitos pelo profissional em função de coisas que não são mais usadas. É muito louco isso. Não que eu defenda. Eu acho que muita coisa da técnica cinematográfica que se perdeu era interessante, entendeu. Tem equipamentos que não são mais usados, bobagens, por exemplo, aquela escadinha de dois, três, quatro que servia para subir móvel, que eram umas escadinhas que você botava para acertar altura, não existe mais isso. É uma burrice. É só você mandar fazer uma coisa pequenininha muito menor que uma banquetta, que ocupa um espaço maior e tal, não existe mais. Mas você vê que como o aprendizado foi feito de um para o outro, numa base só da prática filtrada sem teoria nenhuma, a pessoa repete as vezes procedimentos sem sentido. Fica uma espécie de teatro do absurdo em que a pessoa age de uma forma inadequada em função de um objetivo que não existe mais, que não está mais no horizonte para ser atingido. Então o que eu acho que tem que ser feito: a formação do técnico em qualquer nível, quer dizer, eu estou falando de um eletricitista, não posso falar de um editor, que é uma área da tecnologia que está mudando muito rapidamente, está se chegando numa tecnologia alta, sofisticada, ele precisa ter um conhecimento teórico na área dele o mais abrangente possível, mas considerando que nem tudo deva ser aprofundado demais, quer dizer, você não deve exigir de um editor por exemplo que ele tenha um conhecimento de matemática que está ligada às técnicas de compressão. Ela não precisa saber série de Fourier, transformação de esquerda de co-seno, nada disso. Isso é alta matemática. Isso interessa aos engenheiros. Agora, ele tem que entender compressão, ele tem que poder escolher entre um sistema e outro que comprime mais, que comprime menos, o tipo de compressão que é usado. Ele precisa saber disso. Então ele precisa ter um conhecimento teórico bom, sem aprofundamentos exagerados, porque é perda de tempo. Enquanto ele está aprendendo a série de Fourier ele podia estar aprendendo uma coisa ligada a edição mesmo, de forma clara. E a prática andando junto. Assim é que se aprende. Do jeito que foi feito até hoje, essa espécie de corporação de ofício, A que aprendeu com B, que aprendeu com C, que aprendeu com D que vai degradando o conhecimento, isso não funciona mais. Então eu acho que algumas funções poderiam ser exigidos para o chão, para começar o aprendizado, um curso básico anterior. Por exemplo, os eletricitistas poderiam ter um curso de eletrotécnica do SENAI, entendeu, para você não precisar colocar dentro de uma escola de cinematografia um curso de eletrotécnica, entendeu. O cara já vem com a base, já sabe o que é tensão elétrica, carga elétrica, resistência, já sabe essas coisas e vai simplesmente lá dentro da escola como eletricitista de cinema aprender um específico, o que é uma lâmpada de descarga, o que é um ballast, o específico. Então isso é uma das coisas que poderia ser feita. Exigir um nível de aprendizado anterior básico. Funcionaria assim. E em funções que isso não é possível, por exemplo, de um operador de câmera, você não vai pedir um curso básico de óptica. Não faz sentido. Então o que ele precisa aprender de óptica ele tem que aprender dentro da escola de cinema mesmo. Ele não vai fazer um curso de física voltado para óptica porque ele vai pegar um monte de coisa que não tem importância, que são a mais. Mas, se ele tiver interesse depois, hoje na era da internet ele vai atrás e acha, você acha tudo o que você quiser na internet e nos livros que você pode comprar pela internet. Então funciona assim. Então acho que se for feito isso, exigência de um nível mínimo, esse nível mínimo as vezes não

precisaria nem ser um certificado, um diploma de um curso básico, poderia ser uma avaliação, certo. Você faz uma prova básica para ver, no caso eu necessito ter conhecimentos básicos de eletrotécnica e uma vez comprovado que ele tem esse conhecimento básico então ele é admitido para ir ter um conhecimento, para ser ensinado técnica de eletricidade ligada a cinematografia.

NOVAS FUNÇÕES:

na minha área surgiu um personagem novo muito importante que é o engenheiro de vídeo. É o cara que está no set, que é um técnico, um engenheiro eletrônico especializado em imagem, que é o cara que faz o set-up da câmera, regula a câmera e controla o processo todo de gravação do sinal e tal. Esse cara ainda não está entendido não só aqui não. Nos EUA há discussões de quais são as competências desse cara, entendeu? Ou até que ponto ele conflita com o diretor de fotografia? Até que ponto que ele conflita com a elétrica? Isso ainda não está bem definido. E esse nosso daí não tem ainda esse personagem. Essa regulamentação aí, essa descrição não tem ainda, mas precisa ter. É uma figura importante que está entrando. Então esse novo personagem ele é a intermediação entre a área de criação da imagem e a área técnica do registro da imagem, entendeu. Ele faz essa ponte. Quer dizer, o diretor de fotografia sabe o que quer em termos de look, a aparência final da imagem, mas não tem os elementos necessários para regular a câmera, as telas são cada vez mais complexas, um mundo de variáveis que você pode alterar numa câmera eletrônica profissional hoje é absurdamente grande. Você tem dezenas de páginas com dezenas de itens que têm que ser regulados. Você passa tudo para o cassete da fábrica e ser feliz, e passar o problema para o finalizador. Tem até uma escola muito, eu até faço parte um pouco dessa escola, que diz que você deve na captação com câmeras digitais simplesmente aproveitar o máximo a capacidade que aquela câmera tem para produzir detalhe, nuance de luz, gradações de cor. Usa o máximo, bota a regulagem mais padrão, mais flat, como a gente diz, possível e depois no ar condicionado da finalização você vai então dar o toque, aumentar o contraste, tirar cor, colocar cor, trocar a cor do olho do ator. Isso na calma. Não vai tentar fazer isso no set. Mas, mesmo para fazer a imagem em flat numa câmera dessas complexas você precisa de um engenheiro de vídeo. Então esse cara veio para ficar. Ainda é um estranho no ninho porque é uma pessoa que não tem uma formação artística, ele tem uma formação técnica. Então existe até uma certa impaciência. Ele não entende o timing no set. “Porque que está esperando? O que houve? Porque que não filma? Porque que não grava?” Não grava porque o ator não chegou ainda lá, o diretor sabe que o ator vai render mais, mas o cara não chegou ainda, entendeu. Está lá, elucubrando e tal. O diretor está fingindo que está fazendo outra coisa para dar tempo do ator chegar no ponto e tal e ele não entende isso. Ele é técnico. “Pô, que raio, está tudo iluminado, porque que não filma essa porcaria?” Entendeu? Então ele está tendo também um aprendizado da parte dele, quer dizer, esse novo profissional vai ter que também ter uma adaptação.

AS MUDANÇAS NA ECONOMIA DO CINEMA:

Tem dois processos concorrendo. Tem o processo da Sony, lá o blue ray disk e tem o HD DVD, o dvd de alta definição que é a Toshiba que é outro grupo. Então até agora por que eles estavam brigando? Eles estavam brigando para ganhar os grandes estúdios, porque os grandes estúdios iam lançar os seus filmes em seu sistema, certo. Parece que agora nos últimos 3 meses que eu tenho acompanhado de longe que a Sony, a Buena Vista, a Disney optaram pelo blue ray disk que é o da Sony. Então deve, agora que abriu a porteira, então vai ser o blue ray disk, então em 2006 a gente vai ver aparecer não só aparelhos que tocam por DVD de alta definição, como todos os estúdios vão lançar os seus filmes em alta definição. Isso vai ser uma alteração no mercado exibidor brutal, porque as pessoas que ainda vão ao cinema, porque no cinema tem uma imagem de mais qualidade do que tem em casa do DVD, não vão ter mais esse argumento. Você vai ter alta definição na sua casa. Você vai botar um televisor de plasma de 60 polegadas em casa e ver em alta definição muito melhor do que qualquer cinema de São Paulo pelo menos. Talvez em Los Angeles você tenha um

cinema que a qualidade seja melhor. Mas aqui não vai ter nenhum cinema em São Paulo que seja melhor que a sua casa.

O FUTURO DO CINEMA:

Vai alterar. Quando você mexe no final da linha, na exibição, você altera todos os outros estágios. Então a experiência do cinema sala de exibição fotoquímica vai virar uma coisa de cinemateca. Vai ser uma coisa muito... O próprio conceito sala de exibição vai ter uma importância muito diminuída. Parece que a gente fica vendo abrir sala em shopping e tem a impressão que está em crescimento. Não está em crescimento não. A exibição coletiva do audiovisual está diminuindo, entendeu. O segmento que está crescendo é o segmento doméstico. É o home vídeo através do DVD e agora com esse DVD de alta definição a coisa vai muito para esse lado. Fora que a indústria do videogame já superou a indústria, o faturamento de Hollywood desde o ano retrasado, 2003. 2003 a indústria de videogame já faturou mais do que a indústria de produção em Hollywood de cinema, entendeu. Então isso são indicadores para onde a coisa está indo, qual é o rumo da coisa.

COMO INTEGRAR O PROFISSIONAL QUE APRENDEU NA PRÁTICA:

Eu sempre vejo a questão da formação ao mesmo tempo que vejo a da reciclagem. Inclusive a gente teria que pensar direitinho na integração dessas duas turmas, que é fantástico, quer dizer, no final fazer alguns exercícios práticos que juntassem os dois cursos. Pegar o cara que é bom profissional, que está se reciclando ali naquele curso de reciclagem, junto com o cara que está se formando, entendeu. Fazer equipes com um e outro, eu acho muito bom. Eu acho que aí pode ser uma coisa muito, é eu acredito muito nisso. Assim o lado positivo desse sistema aí que eu chamo de corporações de ofício, o lado positivo é esse, entendeu, é você criar uma integração humana, pessoal, de interesse entre um profissional mais velho e um jovem aprendiz. Isso é muito positivo. E eu sei porque eu devo muito do que eu aprendi a simples observações de dois profissionais. Eu aprendi muito vendo o Waldemar Lima, o seu Chick (Fowle) até o Icsey (Rudolf) que eu cheguei a ver, eu peguei algumas filmagens dele e tal, eu aprendi muito, praticamente sem perguntar, certo. O Waldemar Lima eu perguntava muito porque eu já era parte da equipe, mas os outros que eu era assim, estava lá mosquiando e tal, você aprende muito. Essa interação, se você aprofundar essa interação, entendeu, criar as possibilidades do cara perguntar, abrir um canal de diálogo. É muito bom juntar os dois cursos nos exercícios, juntar os reciclados com os aprendizes é muito bom. Isso é uma coisa que teria que se criar uma sistemática para fazer isso mesmo.

OS PROFISSIONAIS DE CINEMA E AS NOVAS MÍDIAS:

O mercado está ficando cada vez mais eclético. Por exemplo, hoje tem muita gente que trabalha com imagem eletrônica, o vídeo, que está produzindo para a internet, que é um veículo muito limitado em termos de qualidade da imagem e tal, mas que tem e se você estuda você tem formas de melhorar as suas imagens para que elas sejam comprimidas para aquele MPEG lá que eles usam, não ficar mexendo a câmera demais, desfocar o fundo das folhinhas para não aumentar a compressão muito e tal, você mesmo fazendo para uma mídia que não tenha muita qualidade e tal, você tem que melhorar. O desafio é esse, entendeu. Está fazendo vídeo para internet, o que eu posso melhorar nesses vídeos? Como é que eu posso fazer? Você conhecer o problema, o problema é o que, compressão demais, então como é que eu vou tirar a complexidade espacial da minha imagem para formar ela mais comprimível. Então é um desafio também. Então eu acho que as novas mídias estão levantando questões que são um desafio para o profissional. Eu acho que toda vez, outro dia eu fiz um troço aí que nunca tinha feito sabe. Um arquiteto, um cara famoso aí me chamou para fazer umas imagens em alta definição para uma exposição que ia ter 12 projetores, 360 graus, para Petrobrás, 50 anos da Petrobrás. A construção é um inflável, deve estar viajando até hoje pelo Brasil desde o ano passado.

PERFIL (9)

Gallileu Garcia Diretor Cinematográfico e Roteirista

Principais Realizações:

Participou de dezenas de longas-metragens, documentários, curtas, filmes e vídeos educativos; Atuou na produção e direção de filmes de propaganda para TV e Cinema, recebendo inúmeros prêmios nacionais e internacionais.

No campo do ensino deu aulas nas disciplinas produção, direção e roteiro de cinema e ganhou por duas vezes o prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos, pelos textos teatrais Barzac (1963) e Réquiem para um rio morto (1999)

Atividades Profissionais

- 1948/1949 – Repórter e crítico de cinema do jornal Notícias de Hoje.
- 1950 – Redator (release) do Depto. de Propaganda da cia Vera Cruz, no lançamento dos filmes Caiçara, Terra é sempre terra e Ângela.
- 1951/1952 – Assistente de direção do filme “Sai da Frente, da Vera Cruz, direção de Abílio Pereira de Almeida; Assistente de direção do filme Cangaceiro, da Vera Cruz, direção de Lima Barreto.
- 1953/1954 – Assistente de direção do filme “Na Senda do Crime”, da Vera Cruz, direção de Flamínio Bolini Cerri; Assistente de direção do filme Floradas na Serra, da Vera Cruz, direção de Luciano Salce; Coordenador, assistente de direção e co-roteirista do filme A Carrocinha, direção de Agostinho Martins Pereira; Coordenador, assistente de direção do documentário de longa-metragem São Paulo em Festa, da Cia. Vera Cruz, direção de Lima Barreto.
- 1955/1957 – Pesquisa/argumento sobre introdução do gado indiano no Brasil; Assistente de direção do filme O Sobrado, da Cia Brasil Filmes, direção Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes; Diretor de TV da CIN, Cia de Incremento de Negócios (propaganda); Produtor Executivo do filme O Gato de Madame, da Cia Brasil Filmes, Agostinho Martins Pereira; Produtor Executivo do filme Osso, Amor e Papagaios, da Cia . Brasil Filmes, direção de Cesar Mêmolo e Carlos Alberto de Souza Barros; Produtor executivo do filme Paixão de Gaúcho, da Cia. Brasil Filmes, direção de Walter George Durst.
- 1958 – Roteiro e direção do longa-metragem Cara de Fogo - Prêmios: melhor Direção/Roteiro Governo de São Paulo, Prefeitura de São Paulo; Festival de Cinema de Maringá e o Saci, de “O Estado de São Paulo”. Roteiro de direção de aproximadamente 30 comerciais para TV. Roteiro e direção dos documentários O Brasil Pedala e Ajude Salvar uma Vida.
- 1959/1961 – Como sócio, diretor e roteirista, integra a equipe da Lynxfilm (Lince Filmes, RGE, Lince Filmes). Roteiro e direção dos documentários: Curso Preparatório; Leite é Saúde; Vale do Paraíba; Ofidismo; 20 mil toneladas de Alumínio; Da Fonte ao Consumo; Base do Progresso; Terra Própria; A Gravata; Celulose Brasileira.
- Prêmios por documentários: Saci (Estadão), Governador do Estado, Municipalidade de São Paulo, como roteirista e diretor.
- Argumento e roteiro do longa-metragem As Aventuras de Pedro Malasartes, produção Amácio Mazzaropi.
- Coordenador e assistente de direção do filme A Primeira Missa, direção de Lima Barreto.
- Sócio fundador da APTCESP
- Direção/produção de cerca 120 comerciais para TV
- 1962 – Funda a Documental Produções Cinematográficas: Direção, roteiro dos documentários: Figuração, A boa Semente, Cooperação, Revisão Agrária e Arquitetura Brasileira; Direção e produção de aproximadamente 60 comerciais para TV.

- 1963/1969 - Direção/Administração da Produtora Magisom S/A- Produção de aproximadamente 500 comerciais para TV; Direção de cerca de 60 comerciais para TV; Produção de 800 spots, trilhas e jingles para Rádio. Primeiro Prêmio no Festival de Rosário (Argentina) com o comercial para TV e Cinema Alô, Alô Astronautas.
- 1970/1971 - Integra a equipe da Persin, Perrin Produções (Rio) dirigindo cerca de 140 comerciais para TV e Cinema. Direção dos documentários Palfitas, Bumba-meu-boi e Leite B.
- 1972/1979 - Obtém 2 prêmios CLIO, por comerciais para Serpro e Pepsi Cola. Como diretor freelancer dirige cerca de 250 comerciais para TV e Cinema. Argumento e roteiro dos longas-metragens O Rei da Boca do Lixo e Casos do Romualdo.

TRECHOS DA ENTREVISTA REALIZADA EM 16/11/2005

COMO COMEÇOU NO CINEMA:

Eu no meu início militava em jornal, e jornal era o que eu gostava de fazer. E além das reportagens que era minha função mesmo, eu era repórter, eu gostava muito de cinema e fui atraído para o cinema, o cinema prático, o cinema de estúdio, através da crítica de cinema, vendo filmes e militando e fazendo críticas de filmes e foi através disso que eu entrei e comecei.

A VERA CRUZ COMO UMA GRANDE ESCOLA DE CINEMA:

Quem iria trabalhar lá, na verdade fazia uma espécie de curso superior de cinema. A gente pegava tipo o Chick Fowle, por exemplo para te ensinar, mas ele te dizia tudo que você perguntasse, ele tinha resposta; aquela resposta honesta, então você tinha a parte de cenografia, a parte de som e todas as partes. Era um estúdio bem completo. Então era uma nata. Muita gente se formou, muita gente se formou lá, e tem gente que até hoje tá trabalhando. Inclusive tá produzindo. Um é ator, um é diretor, um é outra coisa, mas esta trabalhando, foi uma experiência magnífica. (...) tinha lá uma produção de cenários, uma carpintaria que produziam cenários; então a gente via os projetos de cenários dos filmes, que eram mandados por esse departamento e os cenários eram feitos, então a gente via, via o filme ser feito, a coisa, ser realizada. A gente não é, a gente não tinha apenas digamos o aprendizado teórico, o aprendizado realmente prático. Assim de alto nível. A gente via então o filme, você via o cenário de repente, como aquele cenário era montado, então você vê a montagem do cenário, então você vê a chegada dos objetos de cena, você vê tudo aí, você começa ver tudo. Como é, porque o bom cinema que na verdade, há duas formas de aprender cinema, além de ter o estudo é você poder trabalhar num lugar desse, onde tem um carpinteiro que é altamente especializado que tem um pintor muito bom que vai pintar, dar uma cor de tempo passado de tempo usado de uso. Então você começa ver o cinema porque você aprende de uma maneira muito boa e com esses diretores, com esses técnicos altamente especializados que a Vera Cruz tinha trazido a gente via, a gente aprendia, montagem, por exemplo, o montador chefe da Vera Cruz era o Oswald Hafenrichter . Oswald Hafenrichter na época que entrou na Vera Cruz recebeu convite para ir na Festa do Oscar, porque um filme que ele montou com David Niven de um diretor inglês, estava concorrendo ao Oscar. Ele estava concorrendo como montador, então muito amigo que o cara tinha. Ele tinha feito um filme assim, muito importante e a montagem da Vera Cruz era uma montagem perfeita tal, dava para montar quatro filmes ao mesmo tempo, tinha seis moviolas, e tinha todo o equipamento, som também era um, a parte de som era muito bem, muito bem montada, muito bem, tinha vários engenheiros que cada engenheiro em um lugar. Cada um, um cara que era especialista em dublagem, ele era um engenheiro 1, engenheiro Hack (Ernest Hack) é um engenheiro, um engenheiro que faz que era o chefe. Que montava as coisas, e ele dava as coordenadas. Não se pode fazer assim, essa voz não serve por causa disso, disso e a gente tinha assim, um apoio muitíssimo grande.

PRIMEIRAS TENTATIVAS DE PARCERIA COM A TELEVISÃO:

Porque naquele tempo, o Abílio, na Brasil Filmes, ele tentou abrir a Vera Cruz, abrir, criar novas possibilidades para o cinema. E uma das possibilidades, que ele criou foi fazer uma co-produção com a Tupi. A televisão Tupi. Nós fizemos dois filmes com a Tupi. Esse, inclusive, foi um primeiro se chamava **Paixão de Gaúcho**, e o outro chamava-se **O Sobrado**. **O Sobrado** foi feito, e eu fui assistente de direção do Walter Durst que veio da Tupi. Nós fizemos o filme muito bem feito, em quarenta e cinco dias, nós fizemos esse filme **O Sobrado**, que é um grande filme, que é um belo filme. E depois teve um seguinte. O seguinte foi **Paixão de Gaúcho** que o Walter, insistiu na temática gauchesca, que esse filme era uma história, baseada no romance *O Gaúcho*, de José de Alencar, e daí esse filme a gente fez esse filme já eu fiz como diretor de produção, produtor executivo.

INICIO DA INDUSTRIA DO FILME PUBLICITÁRIO:

Em 58, foi o ano que começou a grande crise no cinema brasileiro, foi o ano que justamente nesse 58, no ano 8 a gente fazia em São Paulo, dez, doze filmes por ano. Na verdade em 58, nós fizemos três filmes. Até 58, a televisão precisava absolutamente de muita coisa e os filmes publicitários, era a força econômica deles. E até aí nesses oito anos eles trabalhavam meio na base do improvisado. Então a gente passou a fazer o comercial filmado, mas foi a gente que vinha do cinema, vinha de longa metragem, a gente fazia todos, nós fazíamos coisas elaboradas, medidas e começamos a criar, então essa indústria, que hoje é uma indústria vitoriosa. A primeira firma que nós fundamos que eu entrei na fundação foi a Lynxfilm com o César (Memolo). Tinha o Agostinho, tinha o Roberto e todo o pessoal, fora os fotógrafos, maquinistas, eletricista. Simultaneamente, no mesmo mês, o Jacques (Deheinzelin) fundou a Jota Filmes.

FAZER PUBLICIDADE ERA CONDENADO IDEOLÓGICAMENTE:

Eu faço um balanço, tem um lado, um pequeno lado negativo, o fato de eu ter ficado naquela época, naqueles anos integrado no filme publicitário, eu na verdade.. isso isolava, isolava você da fita longa metragem. (...)Na verdade, quando tinha filme publicitário, eu ia até o fundo, onde a gente entra na parte de produção, entra uma série de coisas, você fica muito ligado a coisa. Na verdade, os que ficavam ligados, acabavam naquela ocasião, ficando um pouco mal visto pelo longa metragem. Inclusive você tinha até posições ideológicas, por exemplo, O Glauber, ele era um inimigo, um inimigo manifesto de cineastas que tinham aderido ao filme de publicidade. Várias vezes ele dizia mesmo. Inclusive eu pus na tese uma coisa, uma frase que ele dizia assim: Imagina, até o Galileu esta fazendo filme publicitário. (...)quem participava de longa metragem, olhava a Globo, olhava a televisão como inimigo, inimigos que apareceram, mas tudo isso desapareceu. E hoje acontece no mundo todo, você pega assim os atuais realizadores de longa metragem do Estado inteiro, a maior parte faz televisão e publicidade. Inclusive foi se criando essa influência. Hoje a linguagem do filme, a atual linguagem do filme de publicidade ela tem um grande conteúdo, e o longa metragem recebe uma grande influência dos filmes de propaganda. Então os filmes são rápidos, tem tomadas muito curtas, os filmes passam tem um conteúdo, tem um roteiro muito maior do que tinha antigamente. É bom porque isso aí é influência que recebe, são pessoas que influenciam os outros. Hoje é engraçado isso, mas os filmes nacionais, os filmes, os diretores ingleses, como diretores de filmes de propaganda foram para os Estados Unidos, e continuaram, eles conseguiram entrar em filmes de longa metragem e levaram a influência da publicidade. (...) hoje todos os caminhos estão abertos.

PERFIL (10)

Jacques Deheinzelin **Fotógrafo Cinematográfico, Diretor e Roteirista**

Formação Técnica:

Fotografia e Cinema – Escola Técnica de Fotografia e Cinema e
IDHEC – Instituto dos Altos Estudos Cinematográficos – França

Principais Realizações:

Trabalhou em vários projetos da indústria do cinema nos anos 1950 e em várias produções independentes de longa e curta metragem. Atuou em diversas entidades de classe e comissões governamentais, com objetivo do desenvolvimento e regulamentação dos profissionais de cinema e TV.

Atividades Profissionais:

- Contratado pela Vera Cruz – onde também foi Diretor da Companhia; pela Maristela Multifilmes S.A – departamento de Roteiros.
- Fundador da Jota Filmes Ltda – produtora de filmes publicitários e documentários
- Participou da fundação da ATACESP (Associação dos Técnicos e Artistas Cinematográficos do E.S.P) e da criação da APICESP (Associação dos Produtores da Indústria Cinematográfica) junto à Presidência da República em 1957.
- Foi membro da Comissão Municipal de Cinema (SP) em 1955, da Comissão Estadual de Cinema (1956), membro do GEIC (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica), junto a Presidência da República em 1957.
- Primeiro Presidente da Associação Brasileira de Produtores de Filmes de Curta Metragem em 1960.
- Presidente do Sindicato da Indústria Cinematográfica do ESP em 1962.
- Nomeado Secretário de Planejamento do Instituto Nacional de Cinema em 1970.
- Participou como relator da Comissão Interministerial para Regulamentação da Profissão de Artista e Técnicos em espetáculos, e para regulamentação da Programação de Televisão em 1971.
- 1972 a 1982 – Dedicou-se a projetos de residências e à pesquisa econômicas.
- Secretário Executivo da APRO – 1982
- Secretário Executivo e Presidente da APRASOM (associação Brasileira das Produtoras de Fonogramas Publicitários) – 1990.
- Fundador e Presidente da ABDC (Associação Brasileira dos Diretores de Comerciais)

TRECHOS DA ENTREVISTA REALIZADA EM 20/12/2004

A TELEVISÃO REALIZOU O PROJETO DE INDUSTRIALIZAÇÃO QUE O CINEMA NÃO CONSEGUIU:

Sem dúvida. Eu saí disso (se refere a atividade cinematográfica) quando eu percebi isso nos anos 1970, vi que estava fora. Eu, como todo mundo, como você, achava a televisão o fim da picada. De repente fui lá para o governo e me puseram lá na comissão, uma comissão interministerial para fazer os relatórios. Comecei a ver como era o negócio da televisão, e que o cinema é um negócio

minúsculo, perto do fenômeno da televisão, e tão condenado pelo futuro governo e que eu mais ou menos tinha razão, o cinema não era nada do que eu tinha pensado, enquanto negócio era bobagem. (...)A profissão de cinema, do audiovisual, a meu ver se realiza na TV. Pelo menos na TV brasileira.

A IMPORTÂNCIA DO EXERCÍCIO DIÁRIO DA PROFISSÃO:

Eu tinha muita inveja dos músicos, porque quando eu fazia a música de um comercial, o sujeito vinha, fazia a sua pauta, chegava no estúdio, distribuía a pauta. Naquele tempo se trabalhava com um bando de músicos. Eu lembro de músicas que eu fiz, com uns vinte músicos tocando. Normalmente era o próprio compositor que dirigia, distribuía e todo mundo ficava olhando, e ele dizia : um, dois, pá. Os vinte caras tocavam. Já saía na primeira vez, eles tocavam lendo a música. Quando eu fazia um plano de um comercial, para fazer todos entenderem o que eu queria, eu levava meia hora. Ponha uma luz aqui, uma outra lá, e ninguém entendia patavina do que eu queria fazer. Então você não tinha profissionalismo, e isso não por culpa das pessoas, mas por culpa do sistema.

COMO SURGIRAM AS ASSOCIAÇÕES CINEMATOGRAFICAS EM SÃO PAULO:

Aí eu fui falar com o Abílio (Pereira de Almeida). Naquela época, a Vera Cruz já tinha pifado. O Abílio estava lá e assumiu a Brasil Filmes, então eu fui ver o Abílio e lá fizemos uma espécie de associação da própria Vera Cruz. Tinha um prédio vizinho que tinha o Nick Bar. Então, tinha o escritório. O escritório era em cima do Nick Bar. E lá fundamos tudo, porque aí eu resolvi que ia fazer comissões, eu, (Flavio) Tambelini e o grupo, assim. Então aí a gente reuniu todo mundo, o seminário do cinema que era o Plínio (Garcia) Sanches, que foi importante. Esse negócio todo. Então juntou todo mundo e a idéia era fazer uma porção de associações. Então fundamos a ATACESP, a APICESP, que se transformaram em Sindicatos. Fizemos associação de críticos de cinema, tudo que podíamos lembrar, assim, que pudesse fazer, fazer uma associação, a gente fazia., para juntar nomes e fazer as comissões. Então começou a Comissão Municipal de Cinema, que foi a primeira, depois a Estadual de Cinema. Aí nesse ínterim aí, a Vera Cruz foi piorando, o problema da Vera Cruz é que ela não foi um mecenato privado. Foi feita com dinheiro do Banco do Estado e depois com dinheiro do Banco do Brasil. E aquilo virou ameaça de escândalo. O dinheiro tinha saído lá, em parte, porque o (Franco) Zampari teve a idéia genial de fazer **Sinhá Moça** que era o romance cuja autora era por acaso a mulher do presidente do Banespa. Então a partir daí que ele conseguiu fazer todo negócio, porque o dinheiro vinha do Banespa.

PERFIL (11)

José Luiz Sasso **Editor de Som, Técnico Operador de Mixagens**

Escolaridade:

Segundo Grau Completo - Colégio Marista e Colégio Módulo.

Formação Técnica:

Curso de Eletrônica - Instituto Edson.

Curso de Aperfeiçoamento Técnico ministrado pela Dolby Laboratories. - Warner Bros. Los Angeles, CA, USA, 1984.

Curso de Aperfeiçoamento em Som Dolby - ministrado pela Dolby, São Paulo, 1986.

Principal Ocupação:

Empresário, Editor de Som, Técnico Operador de Mixagens, Consultor Técnico.

Atividades Secundárias:

Consultor Independente para Sonorização de Filmes e Vídeos.

Consultor Independente para Implantação de Sistemas e Equipamentos de Áudio Profissional específico para cinema.

Consultor Independente para Projetos de Acústica.

Atividades Profissionais

Em 1968 a 1972 na extinta Arte Industrial Cinematográfica (ACI) iniciou como Técnico Auxiliar no Setor de Manutenção Eletrônica.

Em 1972 a 1976 atuou na Fundação Padre Anchieta (TV Cultura) como Montador e Mixador de Filmes.

Em 1976 a 1993 atuou na Álamo Laboratório de Cinematografia e Som S/C como Técnico Operador de Mixagens e Editor Geral de Filmes . Um ano e meio após minha admissão fui promovido ao cargo de Gerente Técnico.

Em 1993 até a presente data, empresa sócio proprietário , JLS Facilidades Sonoras Ltda, para Prestação de Serviços de Gravações, Sonorizações, Consultoria e Projetos.

Em 1993 a 1997, admitido através de concurso público, como Professor

Colaborador (por notório saber) na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a Cadeira de Som em Cinema e Vídeo.

TRECHOS DE ENTREVISTA REALIZADA EM 14/03/2006-07-12

MUDANÇAS NO APRENDIZADO:

São muitas. Olha, antigamente, eu até sempre brinco nas várias vezes que eu conversei sobre o assunto, é que a coisa era até folclórica. Ou seja, o aprendizado era totalmente por tradição moral. Todo mundo ía explicando para todo mundo. O cara fazia, havia um caminho a seguir, então o cara começava como 3º assistente de moviola que era aquele cara que enrolava magnético, que botava no

pregador os planinhos, o 2º assistente era aquele que organizava nas caixas, o 1º assistente era aquele que organizava já com o montador, para finalmente o montador botar a bunda na cadeira da moviola e montar o filme. Isso não existe mais. Não existe um 1º assistente, um 2º assistente. Hoje na realidade como você tem um computador na sua frente praticamente tem alguém que organiza isso que necessariamente não é nada ligado a própria montagem do filme, é um burocrata em computadores que organiza todo o material dentro do computador e vai o montador e monta, que também muitas vezes não é montador. Porque a quantidade de gente que está montando filmes e que não é no sentido literal da palavra os montadores que vieram daquela época, não estou desprezando eles, ao contrário, só estou traçando esse paralelo, não existe mais essa carreira, que o cara começava como 3º assistente, passava para 2º até chegar a ser um montador e daí para frente ele ia ser diretor. Quer dizer, o próximo passo do montador no mínimo era ser diretor ou até roteirista devido a bagagem que ele carregava com ele. Isso sumiu.

SOBRE A FUNÇÃO DE SOUND DESIGNER:

(...) a função nova que tem aí que o pessoal gosta de chamar de sound designer. Eu questiono muito esse termo aqui no Brasil não pelo americanismo, anglicismo da palavra, mas pela própria função, porque na realidade aqui no Brasil o grande sound designer é o próprio diretor do filme. Se ele falar não quero, não quero, acabou. É diferente do cinema norte americano aonde o diretor de som deposita no seu editor de som, no seu sound designer, no sound supervisor, tudo aquilo que ele quer, porque? Porque esse cara faz parte de uma equipe que trabalha com esse diretor. Você pega os créditos de filmes você sempre vai ver os mesmos nomes, praticamente você vai ver sempre os mesmos nomes com os mesmos profissionais com os mesmos diretores, porque? Porque não existe um laço de se saber quais são as vontades. O que que é você trabalhar com um diretor de filme. É na realidade você saber o que ele quer, quais são as necessidades dele para você completar isso e levar para a tela aquilo que está na cabeça dele.

OS ESTÚDIOS DE SOM ATUAIS:

(...)hoje qualquer um de nós, a partir de 16 anos de idade, até menos, até 50, se tiver vontade de aprender alguma coisa, você compra um computador e monta um estúdio na sua casa. Então acabou também aquela coisa que você tinha. A Odil, a Álamo, o Zanca, o Zankoviski, a Nel Som, não existe mais esse conceito. Como assim. Ah! vamos mixar na Álamo, Ah, vamos mixar na Nel Som, não existe mais isso. Hoje praticamente esse processo de edição de som ele ficou junto com a mixagem, meio que se misturaram. Não é raro você estar editando o som durante a mixagem.

SOBRE VELHOS E NOVOS SISTEMAS:

Nos EUA até hoje você tem dentro dos estúdios de mixagem, de edição de som, máquinas U-Matic que aqui no Brasil se você for falar olha eu tenho uma fita U-Matic vão dizer que você é uma besta. Que você é um quadrado. E não é verdade. Nos EUA você ainda vai encontrar máquina de perfurado 35 como tinha na Álamo porque ainda usa isso. Tanto que os masteres de mixagem, mesmo que seja um filme Dolby digital, DTS, SDDS, seja o alfabeto inteiro, ele fazem ainda os masteres de mixagem em perfurado. Porque? Porque não tem vírus, não dá pau, não sai de sincrono mas nem que você queira e você guarda em um lugar sequinho e você tem uma mídia por 50, 60 anos. Tem back-up em mídia digital? Também tem, mas tem a porra do magnético lá. Neste país, esquece. É índio que come mortadela e arrotta caviar. Porra, perfurado, nem fudendo!. Está errado! Então na realidade você tem a Álamo, como você tem a Rob no Rio de Janeiro, como você tem o CTAV, e tem lá um monte de equipamento sucateado que na realidade não é sucateado porque aqui parou de fazer. Pô você é louco! Vou gastar dinheiro com magnético. É verdade, para nós o perfurado é coisa cara. Nos EUA tudo bem, 50 dólares para um cara que precisa comprar 30 rolos. Custa 50 ou 100 dólares 30 rolos aqui para um filme que já o BO é de 300, 400 mil, você gastar 10 por cento só no magnético, tudo bem, tem incentivo até um certo ponto mas não dizer que é uma merda. Como na mesma linha de raciocínio é agora essa coisa que te falei. Eu tenho uma mesa aí

em cima de 200 mil dólares. Feita para cinema, 5.1. É uma mesa parcialmente analógica parcialmente digital. Hoje você tem uma mesa por 30 mil dólares totalmente informatizada como é a de um ProTools que você faz tudo nela. Ou seja, a mesma máquina que está reproduzindo as pistas de som que foram editadas por alguém é a mesma que mixa também. Então não tem mais assistente, operador, nada. Tudo é feito naquele mesmo equipamento. Eu uso particularmente uma linha diferente. Eu tenho sempre duas máquinas no estúdio. Eu mantenho a minha filosofia que é muito parecida com a norte americana e a inglesa. Eu tenho uma máquina, no caso um ProTools que reproduz as pistas que manda o som para uma mesa que tem um mixador que mixa isso em uma outra máquina. Para mim tem que ser assim. Não adianta ninguém vir me convencer do oposto porque eu não me convenço. Por definição eu prefiro ser burro usando uma tecnologia conhecida do que um imbecil usando uma tecnologia moderna que vira e mexe dá pau.

Tony de Sousa – Nessa pesquisa que a gente está fazendo, já conversamos com várias pessoas, e o que a gente está percebendo é que a tecnologia melhora em algum aspecto mas não anula o que tinha antes. Então no desenho animado por exemplo, os caras estão usando técnicas artesanais. O cara vai para o computador faz uma coisa eletrônica e depois volta para o artesanal.

José Luiz Sasso – Você viu agora os prêmios do Oscar desse ano? Massinha. Vou te falar mais, você pega revista de equipamento de som você só ouve falar em valvulado. Quer dizer, nem transistor. Voltou dois passos para trás, quer dizer, válvulas, transistor, chip. Voltou para a válvula. Por exemplo hoje você compra um microfone valvulado a um preço absurdo. Eu tenho um dissipador de som da Orban de quase 30 anos atrás. Eu comprei da Álamo. Deve ter custado 500, 600 dólares aquilo lá há 25 anos atrás. Já me ofereceram 4 mil dólares. Porque? Porque o equipamento valvulado e transistor, quer dizer uma parte dele é válvula outra é transistor. Porque? Porque não distorce.

SOBRE MÃO DE OBRA ESPECIALIZADA NO SETOR:

Nós não temos mão-de-obra técnica especializada. Não tem. É a estória do electricista. Você vive uma realidade do cinema diferente da minha porque vocês têm na sua frente maquinistas, electricistas, aderecistas, carpinteiro, pedreiro, enfim, tem tudo lá que são profissões do dia-a-dia, mas com objetivo específico. Não basta o cara ser um carpinteiro. Ele tem que ser um carpinteiro que manja um pouquinho do que é cinema. Porra eu não posso encher essas merdas aqui de viga porque como é que o cara do som vai entrar. A sombra do refletor, dos holofotes, sei lá. O cara tem que ter um mínimo de conhecimento que é o que vocês estão querendo fazer. Ah, vamos formar carpinteiro. Ótimo. Você só pode fazer viga não sei o que lá a cada 4 metros. Você tem que lembrar que os caras vão pendurar um negócio aqui para o cara entender isso. Na nossa área o processo em tese é quase praticamente igual. Você tem que ter uma estrutura para ensinar como começar a ser um assistente de edição de som. Vamos começar pelo básico que é aquele cara que começa a editar ruído de sala, chamado folley, não sei se vocês sabem do que eu estou falando. Sabem? Então tá. Você tem o dublador de boca e tem o dublador de corpo. Então o folleyst, o artista de folley, é aquele cara que vai lá, ele bate, de repente fica um pouquinho fora, esse assistente vai e coloca junto com o som direto para não ficar pla, pla, pla..., para não ficar fora de sincro, que tem isso também. A pessoa que vai fazer uma edição de som tem que saber o que ele vai usar com um ruído de sala, o que que é um ruído montado e saber o que já existe também na pista no que foi tomado como som direto. O cara que está fazendo isso tem que pensar em gerar o que nós chamamos de banda internacional, uma MR que é esse filme sem os diálogos que vai ser dublado em outro idioma. Isso hoje em dia é obrigado. Tem técnico que nem faz noção. Técnico de som, técnico de som que está fazendo som direto que não pensa, não imagina que se ele ficar mais três minutos captando um ruído ambiente isso vai ser de uma puta valia para a edição de som e mixagem. O cara só pensa naquilo. Eu tenho uma história recente e não vou citar nomes porque não é o caso, que é um filme de época onde o cara que fez som direto não gravou nada de carros antigos, sabe. Você tem uma produção de transporte, Ford D, Ford 24, não gravou largada de carro, partida de carro, cobertura. Ô

turma vamos lá, vou entrar no carro, vamos fazer. Isso não tem mais. Isso está perdido. Hoje, o técnico de som na grande maioria dos casos, excetuando-se esses técnicos experientes, não pensam sequer dois dedos além do nariz.

FOCO DA FORMAÇÃO PROFISSIONAL:

Ninguém está pegando o binóculo e pondo do lado certo. O binóculo tem dois lados. Tem um lado que você aproxima e tem lado que você afasta. Está todo mundo olhando o binóculo pelo lado errado. Em vez de você trazer a realidade, você está colocando ela mais longe e fazendo um *revival*. Não interessa em termos práticos. Interessa em termos acadêmicos. É aquela velha história, isso faz parte do aprendizado nos bancos da escola. Para você se formar um profissional você tem que conhecer a base. A universidade tinha que dar a moviola, a truca, a copiadeira, o nagra. Isso faz parte da universidade. Você passar. Mas não existe isso.

ANEXO III

SINDCINE

ESCOLA DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO

PROJETO PEDAGÓGICO

Esta proposta visa responder à necessidade da agenda sindical, e desenvolver um projeto inovador e diferenciado no campo da formação profissional extensivo a todos os trabalhadores do audiovisual.

São Paulo, 05 de abril de 2006

INTRODUÇÃO

Os fenômenos da globalização da economia, das transformações técnico-organizacionais no trabalho e o avanço vertiginoso das novas tecnologias desencadeiam desafios e problemas a serem enfrentados no âmbito da educação em geral e da formação profissional em particular.

Especificamente na área do audiovisual observamos que a questão principal a ser enfocada pela formação profissional tem a ver com as novas demandas que lhe faz o mercado de trabalho. Esta necessidade de dar respostas rápidas e flexíveis a situações de mudança também rápida, gera paralelamente uma leitura apressada das transformações que vêm acontecendo, com uma visão de ruptura, de inauguração de um novo momento e sepultamento do passado.

No âmbito da formação acadêmica, já existe uma preocupação nos cursos de cinema existentes referente à adequação dos programas de estudo tradicionais para uma formação audiovisual abrangente e atualizada tecnicamente. Essa necessidade de equiparar os cursos tradicionais às novas tecnologias também gerou polemias teóricas relacionadas com o específico cinematográfico e o específico audiovisual, e ainda acrescentou um outro problema relacionado diretamente com o treinamento, os recursos financeiros das instituições acadêmicas não permitem uma renovação contínua do equipamento técnico para a manipulação dos alunos, tornando-se esse conhecimento adquirido, na generalidade, muito diversificado e distante da prática.

Por outro lado, temos no mercado de trabalho profissionais que só adquiriram seus conhecimentos através da prática e sem nenhum estudo sistemático. Eles são o resultado de um processo muito longo, que inicialmente pode resultar fácil e imediato, mas à brevidade se manifestará como um trabalhador de conhecimentos limitados na sua área de atuação. Conhece o básico, mas não consegue ir além e resolver problemas novos, está desatualizado e sem nenhuma formação estética e/ou artística.

Cabe aqui abrir um parêntese e lembrar que a produção audiovisual maneja uma escala de ação que vai do espontâneo ao minuciosamente planejado, e que em ambos os casos o resultado depende muito dos níveis artísticos, da qualidade técnica desejada e, sobre tudo da experiência, capacitação e interação da equipe operativa.

Partindo desta problemática e fazendo uma avaliação baseada nas necessidades que seus próprios associados apresentam, o Sindcine criou o *Instituto Roberto Santos* como ponto de partida para analisar a qualificação dos trabalhadores do audiovisual, a relação destes com o mercado de trabalho e pensar estratégias pedagógicas para por em marcha um projeto sólido de formação, capacitação e atualização profissional.

QUESTÕES E DESAFIOS

A quem deve dirigir-se prioritariamente a formação profissional?

Como deve se estruturar a formação profissional para enfrentar estas necessidades?

Como ser flexível e ágil sem perder em profundidade e qualidade?

Como a formação profissional se comportará, diante dos demandantes cuja formação em geral é precária?

Como articular teoria e prática na formação do trabalhador, diante da profundidade da formação requerida e da agilidade com que ela deve ser produzida?

METODOLOGIA DE PESQUISA

Para responder estas questões optamos pela pesquisa de campo de base qualitativa, definindo os critérios para a seleção dos sujeitos a serem entrevistados, elaborando os roteiros das entrevistas, sua realização, organização e posterior análise dos dados adquiridos.

CONCLUSÕES

A pesquisa direcionada para o Mercado de Trabalho apresentou as seguintes dificuldades e necessidades.

- Inexistência de Assistentes formados e habilitados para exercer suas funções nas diversas áreas da produção e pós-produção.
- Eliminação de algumas funções e integração de outras diretamente surgidas a partir da utilização das novas tecnologias, sem prévia revisão e análise de especificidade
- Falta de profissionais na área de Direção de arteNecessidade de atualização dos produtores
- Falta de continuístasAs entrevistas com profissionais das diferentes áreas de Direção, Imagem e Som, que acompanharam a práxis do cinema brasileiro nos últimos 30 anos deram-nos as seguintes conclusões sobre a situação atual:
 - Nas áreas de Elétrica e Maquinaria, os trabalhadores têm pouca ou nenhuma educação formal e curricular, conhecem o básico específico e pelas suas limitações de formação não conseguem se atualizar.
 - Em todas as áreas e incluindo aqueles que possuem bons conhecimentos técnicos, a formação estética e artística é deficiente ou inexistente.
 - Em todas as áreas se desconhece: a História da Arte, a História do Cinema e a Linguagem cinematográfica.

- Desconhecimento do idioma Inglês elementar e técnico, que se torna básico para a leitura dos manuais dos equipamentos e atualização técnica em geral.
- Pouco ou nenhum contato com as noções básicas da informática.
- Precisam saber ler um roteiro e extrair os conteúdos e necessidades específicas de cada área e função.
- Se desconhece o processo cinematográfico na sua totalidade e complexidade, a pré-produção, a produção e a pós-produção.
- Se desconhece a especificidade de cada função e a sua interação no set.
- As novas tecnologias proporcionaram um acesso rápido à manipulação dos equipamentos, mas falta uma formação teórica específica cinematográfica.

Importa salientar que todos os entrevistados que lidam com as novas tecnologias, desde Diretores de Fotografia, Técnicos de Som, Montagem e profissionais do Laboratório, concluíram que a falta de conhecimentos dos processos fotoquímicos antes de entrar no processo eletrônico fazem com que não se aproveitem todas as possibilidades técnicas e artísticas possíveis. Não se devem saltar etapas nem se descartar equipamentos anteriores só por um fascínio- evolucionista- tecnológico.

OBJETIVOS

Após a análise dos dados adquiridos determinamos os seguintes objetivos.

OBJETIVO GERAL

Elaboração e execução de um projeto inovador no campo da educação profissional capaz de incluir a problemática atual.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS METODOLÓGICOS

1. Exigência de níveis mais altos de formação geral, prévia à formação profissional.

2. Direcionar numa primeira etapa, a Formação e Capacitação só para os Assistentes das diversas áreas e funções do fazer cinematográfico.
3. Oferecer uma orientação na escolha da profissão a partir de um prévio conhecimento sobre a totalidade e complexidade do processo cinematográfico. Os elos existentes entre as diversas atividades, as necessidades e possibilidades criativas desde a pré-produção até a finalização.
4. Estabelecer disciplinas básicas e obrigatórias de:

INTEGRAÇÃO CULTURAL

Leis trabalhistas e Regulamentação da profissão.

Ética, Comunicação, Disciplina e Hierarquias no trabalho de equipe.

Normas de Segurança

Inglês Instrumental

Básico de informática

FORMAÇÃO ESTÉTICA

Percepção Visual

Percepção Auditiva

História da Arte

História da Música

História do Cinema

Linguagem Cinematográfica

5. Desenvolver juntas a Teoria e a Prática. Mantendo relação direta com o tipo de equipamento que se está usando, fotoquímico, magnético ou eletrônico-digital.
6. Complementaridade entre formação inicial e formação continuada.

Estas propostas implicam não apenas uma determinada forma de rearticular as relações entre formação geral e formação específica, mas, também, referem-se às ligações entre tecnologia e qualificação profissional. Porém, não temos a concepção

de que são as Novas Tecnologias as que determinam as novas demandas por qualificação, ainda que estas exijam outros requisitos dos trabalhadores, entendemos que a base da qualificação está no conhecimento profundo da teoria e prática cinematográfica.

OBJETIVOS ÉTICOS

Que o ensino seja profundo e direto, transmitindo os conhecimentos e assinalando os erros técnicos ou estilísticos de forma argumentada.

Que o nível de exigência seja alto, equivalente ao nível de exigência profissional.

Rentabilizar o tempo máximo de cada hora de curso, ministrando o máximo de temas possíveis na menor brevidade de tempo

Que toda a teoria ensinada seja aplicada ao longo do curso.

PERFIL DOS DOCENTES

Que todo o corpo docente esteja ativo na profissão, para assim oferecer uma visão realista e prática do meio e não somente teórica.

Que mantenha reuniões periódicas de controle pedagógico com pessoal idôneo, onde possa expressar suas dúvidas e discutir questões especificamente didáticas.

- Estabelecer cursos para *Formador de Formadores*.

REGULAMENTAÇÕES

DA ESCOLA

- Ciclo básico comum e obrigatório
- Disciplinas Correlativas
- Possibilidades de reposição
- Cursos Extracurriculares para interessados em geral

DO SINDICATO

- Custo dos cursos para os sócios
- Custo dos cursos livres extracurriculares
- Tipo de certificados ou DRT
- Horários e períodos das aulas
- Contratação do corpo Docente

Proposta seqüencial de etapas de implementação de acordo com a avaliação dos cursos.

Primeira etapa	Segunda etapa	Terceira etapa	Quarta etapa	Quinta etapa
1. ASSISTENTE DE DIREÇÃO 2. CONTINUÍSTA 3. CASTING 4. ATORES/ FIGURANTES 5. ASSISTENTE DE CÂMERA 6. ASSIST. DE ELETRICISTA 7. ASSIST. DE MAQUINISTA 8. FOTOGRAFO DE CENA 9. OPERADOR DE GERADOR 10. OPERADOR DE VÍDEO ASSIST 11. GUARDA – ROUPEIRO 12. MAQUIADOR 13. CABELEIREIRO 14. ASSIST. DE PRODUÇÃO 15. SECRETARIA DE PRODUÇÃO	1. ARQUIVISTA 2. PESQUISADOR 3. OPERADOR DE CÂMERA 4. ELETRICISTA 5. MAQUINISTA 6. ASSIST. DE TRUCAGEM 7. MICROFONISTA 8. TÉCNICO DE TOMADA DE SOM 9. ASSIST. DE MONTAGEM 10. TÉCNICO DE SOM 11. EDITOR DE AUDIO 12. PRODUTOR 13. TÉCNICO DE MANUTENÇÃO DE EQUIPAMENTOS TÉCNICOS E ELETRÔNICOS.	1. RESTAURADOR DE FILME 2. ENGENHEIRO DE VÍDEO 3. ASSISTENTE DE CENOGRAFIA 4. ADERCISTA 5. CONTRA-REGRA 6. ASSISTENTE DE FIGURINO 7. TÉCNICO DE EFEITOS ESPECIAIS CÊNICOS. 8. TÉCNICO DE TRANSFERÊNCIA SONORA 9. TÉCNICO OPERADOR DE MIXAGEM 10. RESTAURADOR DE SOM 11. TRUCADOR 12. TÉCNICO DE EFEITOS ÓTICOS. 13. MONTADOR	<u>LABORATÓRIO</u> 1. ASSISTENTE DE MONTADOR DE NEGATIVO 2. ASSISTENTE DE DIRETOR DE ARTE 3. CENOTÉCNICO 4. PINTOR ARTÍSTICO <u>MONTAGEM</u> 4. TECNICO DE FINALIZAÇÃO	<u>LABORATÓRIO</u> 1. MONTADOR DE NEGATIVO 2. OPERADOR DE TELECINE <u>ANIMAÇÃO</u> 3. CENARISTA 4. COLORISTA 5. CLEAN UP 6. COORDENADOR ARTE FINAL 7. DESIGN 8. EDITOR DE ANIMAÇÃO 9. INTERVALADOR 10. SCANNER

CICLO BÁSICO COMUM

Este ciclo está composto por um grupo de disciplinas básicas e obrigatórias para todas as áreas.

DISCIPLINAS	CONTEÚDOS/ OBS.	C.H.
O Processo cinematográfico. I Módulo	Pré-produção, produção, edição e finalização. Funções dos Profissionais de Cinema. Hierarquia, Liderança e Coordenação de Equipes.	16h.
Percepção Visual II Módulos	Módulo I. Espaço. Equilíbrio. Composição. Perspectiva. Cor. Formas Modulo II. Configuração. Luz. Movimento	16h.
História da Arte III Módulos *	Módulo I. História geral da arte/ Módulo II. Arte brasileira/ Módulo III. Vanguardas do século XIX e seus antecedentes	48h
História do Cinema III Módulos *	Módulo I História Geral / Módulo II Cinema Brasileiro/ Módulo III Cinema latino-americano. Africano. Asiático	48h
Linguagem Cinematográfica III Módulos *	Modulo I. Elementos da linguagem Cinematográfica. Módulo II. Gêneros. Escolas estéticas. Módulo III. Documentário	48h
Ética, Comunicação e Trabalho em Equipe. I Módulo	Reflexão sobre a Ética na sua dimensão filosófica e existencial aplicada ao exercício da profissão	8h
Leis Trabalhistas e Regulamentação da Profissão I Módulo	Conhecimento pormenorizado, direitos e deveres.	8h
Normas de Segurança I Módulo	Normas de saúde e segurança no set de cinema e televisão	8h
Inglês Instrumental I Módulo	Inglês para Fins Específicos. Capacita o aluno num período relativamente curto a ler, compreender e falar o essencial para o desempenho da sua atividade.	40h
Informática I Módulo	Conhecimento básico do Windows e uso de softwares (Office).	16h
Roteiro II Módulos*	Módulo I. Leitura e Decupagem do roteiro literário. Módulo II. Roteiro Técnico	24h
* Quantidade de módulos dependendo da área e função.		

PRIMEIRA ETAPA	PRÉ-REQUISITOS	
INGRESSO COM NÍVEL MÉDIO		
ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO	Entrevista	
DISCIPLINAS	CH	OBS.
1. O processo Cinematográfico	16h.	
2. Historia da Arte I/II/III	48h	
3. Linguagem cinematográfica I/II/III	48h	
4. Percepção visual I/II	16	
5. Direção de Atores	20h	
6. Escolas e Estilos de Direção	12h	
7. Estética Cinematográfica	12h	
8. Ótica e iluminação I	12h	
9. Montagem I	16h	
10. Som I	12h	
11. Roteiro I/ II	24h	
12. Casting	12h	
13. Planejamento.	12h	
14. Informática	16h	
15. Inglês instrumental	40h	
CONTINUÍSTA	Entrevista	
DISCIPLINAS	CH	OBS.
1. O Processo Cinematográfico	16h	
1. Historia da Arte I/II/III	48h	
2. Linguagem cinematográfica I/II/III	48h	
3. Percepção visual I/II	32h	
4. Montagem I/II	32h	
5. Ótica I	12h	
6. Iluminação I	12h	
7. Som I	12h	
8. Roteiro I/ II	24h	
9. Planejamento	12h	
10. Informática	16h	
11. Inglês instrumental	32h	
CASTING	Básico de teatro, fotografia ou conhecimentos equivalentes.	
DISCIPLINAS	CH	OBS.
1.O processo Cinematográfico	16h.	
2. Historia da Arte I/II/III	48h	
3. Linguagem cinematográfica I/II/III	48h	
4. Percepção visual I/II	32h	
5. Roteiro I/ II		
6. Direção de Atores	20h	
7.Casting II	24h	
8. Fotografia I	12h	
9. Informática	16h	
10. Inglês instrumental	32h	
ATORES/FIGURANTES	Básico de teatro ou conhecimentos pratica equivalente	
DISCIPLINAS	CH	OBS.
1. O processo Cinematográfico	16h.	

2. Historia da Arte I/II/III	48h	
3. Linguagem cinematográfica I/II	32h	
4. História do cinema I/II/III	48h	
5. Roteiro I	12h	
6. Atuação I/ II/ III	48h	
7. Aula Pratica	48h	
ASSISTENTE DE CÂMERA	Entrevista	
DISCIPLINAS	CH	OBS.
1. O processo Cinematográfico	16h.	
2. Historia da Arte I	16h	
3. Linguagem cinematográfica I	16h	
4. Ótica, lentes e objetivas I	24h	
5. Câmeras I - Montagem e desmontagem	32h	
6. Iluminação I	16h	
7. Laboratório – Negativo I	20h	
8. Normas de Segurança	8h	
9. Informática	16h	
10. Inglês Instrumental	32h	
ASSISTENTE DE ELETRICISTA	Básico de eletricidade	
DISCIPLINAS	CH	OBS.
1. O processo Cinematográfico	16h.	
2. Historia da Arte I	16h	
3. Linguagem cinematográfica I	16h	
4. História do cinema I	16h	
5. Instalações I	24h	
6. Normas de Segurança	16h	
7. Prática de Estúdio I	12h	
8. Prática Externa I	12h	
9. Reparo e Manutenção de Equipamentos - Cinema	16h	
10. Informática	16h	
11. Inglês instrumental	32h	
ASSISTENTE DE MAQUINISTA	Básico de eletricidade	
DISCIPLINAS	CH	OBS.
1. O processo Cinematográfico	16h.	
2. Historia da Arte I	16h	
3. Linguagem cinematográfica I	16h	
4. Equipamentos específicos I	16h	
5. Normas de Segurança Próprias	12h	
6. Reparo e Manutenção de Equipamentos I	16h	
7. Pratica I	12h	
8. Informática	16h	
9. Inglês Instrumental	32h	
FOTÓGRAFO DE CENA	Básico de fotografia, manejo de equipamentos analógicos e digitais, laboratório.	
DISCIPLINAS	CH	OBS.
1. O processo Cinematográfico	16h.	

2. Historia da Arte I/II	32h	
3. Linguagem cinematográfica I/II	32h	
4. Laboratório e Negativos	22h	
5. Iluminação I	24h	
6. Noções de MKT e Publicidade	16h	
7. Normas de Segurança	12h	
8. Técnicas da Fotografia de Cena	24h	
9. Tipos e Funções de Câmeras fotográficas	16h	
10. Informática	16h	
11. Inglês Instrumental	32h	
OPERADOR DE GERADOR	Básico de eletricidade	
DISCIPLINA	CH	OBS.
1. O processo Cinematográfico	16h.	
2. Historia da Arte I	16h	
3. Linguagem cinematográfica I	16h	
4. Eletricidade I	20h	
5. Funcionamento e Operacionalização do Gerador	12h	
6. Manutenção do Gerador	8h	
7. Normas de Segurança	12h	
8. Iluminação I	24h	
9. Informática	16h	
10. Inglês Instrumental	32h	
OPERADOR DE VÍDEO ASSIST	Básico de vídeo	
DISCIPLINA	CH	OBS.
1. O processo Cinematográfico	16h.	
2. Historia da Arte I	16h	
3. Linguagem cinematográfica I	16h	
4. Roteiro I	12h	
5. Som I	12h	
6. Equipamentos	12h	
7. Métodos de controle técnico (imagem e som)	16h	
8. Informática	16h	
9. Inglês instrumental	32h	
GUARDA-ROUPEIRO	Curso de costura	
DISCIPLINAS	CH	OBS.
1. O processo Cinematográfico	16h.	
2. Historia da Arte I/II	32h	
3. Roteiro I	12h	
4. Figurino I	16h	
5. Recursos e materiais	16h	
6. Técnicas de Manutenção de Figurino (Lavar/Passar)	16h	
7. Informática	16h	
MAQUIADOR	Curso Básico de maquiagem	
DISCIPLINAS	CH	OBS.
1. O processo Cinematográfico	16h.	

2. Historia da Arte I/II	32h	
3. História do cinema I/II	32h	
4. Percepção Visual I	16h	
5. Roteiro I	16h	
6. Iluminação I	16h	
7. Continuidade I	16h	
8. Filtros I	12h	
9. Caracterização	32h	
10. Inglês instrumental	32h	
11. Informática	16h	
CABELEIREIRO	Curso básico de cabeleireiro	
DISCIPLINAS	CH	OBS..
1. O processo Cinematográfico	16h.	
2. Historia da Arte I/II	32h	
3 . História do cinema I/II	32h	
4. Percepção Visual I	16h	
5. Roteiro I	16h	
6. Iluminação I	16h	
7. Continuidade I	16h	
8. Inglês instrumental	32h	
9. Informática	16h	
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO	Entrevista	
DISCIPLINAS	CH	OBS.
1. O processo Cinematográfico	16h.	
2. Historia da Arte I	16h	
3 . História do cinema I	16h	
4. Linguagem cinematográfica I	16h	
5. Roteiro I	16h	
5. Desenho de Produção I	16h	
7. Decupagem de Roteiro	12h	
8. Produção de objetos/figurino	12h	
9. Produção de locações	12h	
10. Informática	16h	
11. Inglês experimental	32h	
SECRETARIA DE PRODUÇÃO	Curso completo de secretariado	
DISCIPLINAS	CH	OBS.
1. O processo Cinematográfico	16h.	
2. Historia da Arte I	16h	
3 . História do cinema I	16h	
4. Linguagem cinematográfica I	16h	
5. Roteiro I	16h	
6. Contratação de autor, equipe técnica e artistas.	8h	
7. Contrato de Locações e equipamentos	8h	
8. Planejamento e orçamentos	8h	
9. Informática	16h	
10. Inglês experimental	32h	

Fim da Primeira Etapa

OBSERVAÇÃO: a carga horária de cada uma das disciplinas é aproximada, podendo sofrer modificações dependendo das propostas específicas dos professores..

PROGRAMAÇÃO GERAL

* A disciplina: **O Processo cinematográfico** é comum a todos os cursos.

Descrição das Disciplinas por Área e Funções		
DIREÇÃO		
ASSISTENTE DE DIREÇÃO	Avaliação. Entrevista	
	1. Historia da Arte I/II/III	
	2. Linguagem cinematográfica I/II/III	
	3. Percepção visual I/II	
	4. Direção de Atores	
	5. Escolas e Estilos de Direção	
	6. Estética Cinematográfica	
	7. Ótica e iluminação I	
	8. Montagem I	
	9. Som I	
	10. Roteiro I/ II	
	11. Casting	
	12. Planejamento.	
	13. Informática	
	14. Inglês instrumental	
CONTINUISTA	Avaliação. Entrevista	
	1. Historia da Arte I/II/III	
Desenvolver um conhecimento pormenorizado do encadeamento e continuidade da narrativa, cenários, figurinos, adereços, maquilagem, penteados, luz, ambiente, profundidade de campo, altura e distância da câmera. Elaborar boletins de continuidade e controlar os de som e de câmera. Conhecer e acompanhar até nos mínimos detalhes o processo de produção do filme desde a pré-produção até a montagem.	2. Linguagem cinematográfica I/II/III	
	3. Percepção visual I/II	
	4. Montagem I/II	
	5. Ótica I	
	6. Iluminação I	
	7. Som I	
	8. Roteiro I/ II	
	9. Planejamento	
	10. Informática	
	11. Inglês instrumental	
	CASTING	Avaliação. Entrevista
	1. Historia da Arte I/II/III	
Conhecimentos aprofundados de atuação, fotogenia, leitura de roteiro, psicologia e análise dos personagens.	2. Linguagem cinematográfica I/II/III	
	3. Percepção visual I/II	
	4. Roteiro I/ II	
	5. Direção de Atores	
	6. Casting II	
	7. Fotografia I	
	8. Informática	
	9. Inglês instrumental	

PESQUISADOR	Formado em Ciências Sociais, Biblioteconomia Comunicação.	
Nível superior		
	1. Historia da Arte I/II/III	
	2. Linguagem cinematográfica I	
	3. Historia do Cinema I/II/III	
	4. Técnicas e desenvolvimentos	
ARQUIVISTA	Básico de Fotografia	
	1. Historia da Arte I/II/III	
	2. Linguagem Cinematográfica I	
	3. Historia do Cinema I/II/III	
	4. Tipos de Negativo	
	5. Laboratório - Processos (analógico e digital)	
	6. Novas mídias e suportes	
	7. Montagem I	
	8. Arquivo de imagens e sons	
	9. Informática	
	10. Inglês instrumental	
ATORES/FIGURANTES	Básico de teatro ou conhecimentos e pratica equivalentes.	
	1. Historia da Arte I/II/III	
	1. Linguagem cinematográfica I/II	
	2. História do cinema I/II/III	
	3. Roteiro I	
	4. Atuação I/ II/ III	
	5. Aula Pratica	
FOTOGRAFIA E CÂMERA		
OPERADOR DE CÂMERA		
* Correlativo de Assistente	1. Historia da Arte II/III	
	2. Linguagem cinematográfica II/III	
	3. Ótica, lentes e objetivas II	
	4. Câmera II (pratica)	
	5. Iluminação II	
	6. Maquinaria	
	7. Laboratório - Negativo II	
	8. Maquiagem e caracterização I	
	9. Montagem I	
	10. Steady-cam	
ASSISTENTE DE CÂMERA	Avaliação. Entrevista	
	1. Historia da Arte I	
	2. Linguagem cinematográfica I	
	3. Ótica, lentes e objetivas I	
	5. Iluminação I	
	6. Laboratório – Negativo I	
	7. Normas de Segurança	
	8. Informática	
	9. Inglês Instrumental	
ELECTRICISTA	Curso de Assistente de eletricista	
*Correlativa de Assistente		

<p>Obter Bases Científicas, Tecnológicas e artísticas.</p> <p>Desenvolver competências de coordenação e de formação de equipas de trabalho, planeamento, desenvolvimento e avaliação de projetos, aplicação de normas técnicas, capacidade de resolver problemas novos, espírito crítico e ética profissional.</p>	1. História da Arte II	
	2. Linguagem cinematográfica II	
	3. História do cinema II	
	4. Eletricidade	
	5. Instalações II	
	6. Geradores	
	7. Prática de Estúdio II	
	8. Prática Externa II	
	9. Ótica I	
	10. Iluminação I/II	
	11. Reparo e Manutenção de Equipamentos	
ASSISTENTE DE ELETRICISTA	Básico de Eletricidade	
<p>Planejamento, Execução, Competências e Habilidades específicas da função.</p> <p>Obter Bases Tecnológicas e artísticas.</p> <p>Orientar e coordenar a execução de serviços</p>	1. História da Arte I	
	2. Linguagem cinematográfica I	
	3. História do cinema I	
	4. Instalações I	
	5. Normas de Segurança Próprias	
	6. Prática de Estúdio I	
	7. Prática Externa I	
	8. Reparo e Manutenção de Equipamentos – Cinema	
	9. Informática	
	10. Inglês instrumental	
MAQUINISTA	Curso de Assistente de Maquinista	
*Correlativa de Assistente		
<p>Conhecimento profundo da dinâmica e hierarquia na equipe e destreza na manipulação dos equipamentos de fotografia.</p> <p>Desenvolver sensibilidade, criatividade e rapidez para resolver problemas novos.</p>	1. História da Arte II	
	2. Linguagem cinematográfica II	
	3. Tipos de câmara	
	4. Equipamentos específicos II	
	5. Eletricidade I/II	
	6. Prática II	
	7. Reparo e Manutenção de Equipamentos II	
ASSISTENTE DE MAQUINISTA	Básico de Eletricidade.	
<p>Conhecimento do processo de produção, dinâmica no set, manipulação e manutenção de equipamentos específicos.</p>	1. História da Arte I	
	2. Linguagem cinematográfica I	
	3. Equipamentos específicos I	
	4. Normas de Segurança Próprias	
	5. Reparo e Manutenção de Equipamentos I	
	6. Prática I	
	7. Informática	
	8. Inglês Instrumental	
FOTÓGRAFO DE CENA	Básico de Fotografia. a de equipamentos analógicos e digitais, noções de iluminação e Laboratório.	
	1. História da Arte I/II	
	2. Linguagem cinematográfica I/II	
	3. Laboratório e Negativos	
	4. Iluminação I	
	5. Noções de MKT e Publicidade	

	6. Normas de Segurança	
	7. Técnicas da Fotografia de Cena	
	8. Tipos e Funções de Câmeras fotográficas	
	9. Informática	
	10. Inglês Instrumental	
OPERADOR DE GERADOR	Básico de Eletricidade	
	1. História da Arte I	
	2. Linguagem cinematográfica I	
	3. Eletricidade I	
	4. Funcionamento e Operacionalização do Gerador	
	5. Manutenção do Gerador	
	6. Normas de Segurança	
	7. Iluminação I	
	8. Informática	
	9. Inglês Instrumental	
OPERADOR DE VÍDEO ASSIST	Básico de Vídeo.	
	1. História da Arte I	
	1. Linguagem cinematográfica I	
	2. Roteiro I	
	3. Som I	
	4. Equipamentos	
	5. Métodos de controle técnico (imagem e som)	
	6. Informática	
	7. Inglês instrumental	
ENGENHEIRO DE VIDEO	Formação superior em Eletrônica.	
Nível superior		
	1. História da arte I	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I	
	4. Roteiro I	
RESTAURADOR DE FILME	Básico de Fotografia e laboratório.	
	1. História da arte I	
	2. História do cinema I	
	3. Linguagem cinematográfica I	
	4. Roteiro I	
	5. Técnicas e Processos	
	6. Informática	
	7. Inglês instrumental	
ARTE		
ASSISTENTE DE DIREÇÃO DE ARTE	Formado em Artes plásticas, Arquitetura.	
Nível superior	1. História da arte I/II/III	
Desenvolver a criatividade, sensibilidade e o conhecimento aprofundado em relação ao estilo da dramaturgia, à interioridade dos personagens e seu momento histórico. Exercitar o relacionamento e a interação com o Diretor Arte, de Fotografia, Cenógrafo, Figurinista, Maquiador, Técnico de efeitos especiais cênicos, e demais profissionais.	2. História do cinema I/II/III	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Percepção visual I/II	
	5. História da cenografia I/II	
	6. Móveis e Objetos antigos e contemporâneos	

	10. Iluminação I	
	11. Fotografia I	
	12. Figurino I	
	13. Roteiro I	
	14. Informática	
	15. Inglês instrumental	
ASSISTENTE DE CENOGRAFIA	Formação Técnica Média. Desenho. Construção.	
	1 . História da arte I/II/III	
	2 . História do cinema I/II/III	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Percepção visual I/II	
	5. História da cenografia	
	6. Cenografia I/II/	
	7. Arquitetura cênica e acústica	
	8. Móveis e objetos antigos e contemporâneos	
	9. Som I	
	10. Iluminação I	
	11. Figurino I	
	12. Roteiro I	
	13. Informática	
	14. Inglês instrumental	
CENOTÉCNICO	Formação Técnica. Desenho.	
	1. História da arte I/II	
	2 .História do cinema I/II	
	3. Alvenaria	
	4. Marcenaria	
	5. Eletricidade I	
	6. Normas de Segurança	
	7. Matemática Básica Aplicada	
	8. Pintura. Materiais. Técnica	
	9. Informática	
	10. Inglês instrumental	
ADERECISTA	Formação Técnica Básica. Artesão	
	1. História do cinema I/II	
	2. História da arte I	
	3. Conhecimento de Ferramentas / Equipamentos	
	4. Conhecimento de Tipos de Materiais	
	5. Técnicas de Marcenaria	
	6. Técnicas de Pintura em Objetos e Tecidos	
	7. Informática	
	8. Inglês instrumental	
CONTRA-REGRA	Formação técnica básica. Habilidades manuais	
	1. História da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I	

	4. Continuidade I	
	5. Alvenaria	
	6. Eletricidade I	
	7. Normas de Segurança	
	8. Matemática Básica Aplicada	
	9. Pintura. Materiais. Técnicas	
	10. Informática	
	11. Inglês instrumental	
PINTOR ARTISTICO	Formação Técnica específica	
	1- História da Arte I/II/III	
	2. História do cinema I/II	
	3. Iluminação I	
	4. Roteiro I	
ASSISTENTE DE FIGURINO	Curso de Design e Modelagem	
	1. História da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Recursos e Materiais	
	4. Pesquisa de Figurino	
	5. Iluminação I	
	6. Som I	
	7. Roteiro I	
	8. Continuidade I	
	9. Informática	
	10. Inglês Instrumental	
GUARDA-ROUPEIRO	Curso Básico de costura	
	1. História da Arte I/II	
	2. Roteiro I	
	3. Figurino I	
	4. Recursos e materiais	
	5. Técnicas de Manutenção de Figurino (Lavar/Passar)	
MAQUIADOR	Curso Básico de Maquiagem	
	1. História da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Percepção Visual I	
	4. Roteiro I	
	5. Iluminação I	
	6. Continuidade I	
	7. Filtros I	
	8. Caracterização	
	9. Inglês instrumental	
CABELEIREIRO	Curso Básico de Cabeleireiro	
	1. História da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Percepção Visual I	
	4. Roteiro I	
	5. Iluminação I	
	6. Continuidade I	
	7. Inglês instrumental	

TECNICO EM EFEITOS ESPECIAIS CÉNICOS	Formação, recursos e habilidades diversas.	
	1. Historia da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Percepção Visual I	
	4. Roteiro I	
	5. Direção de atores	
	6. Montagem I	
	7. Ótica	
	8. Técnicas de efeitos especiais	
	9. Informática	
	10. Inglês experimental	
SOM		
TÉCNICO DE SOM	Básico de Eletrônica e Eletricidade. Músico.	
	1. Historia da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Percepção auditiva I	
	5. Acústica	
	6 - Audiometria	
	7 - Eletrônica Básica Digital	
	4 - Equipamentos e Sistemas de Som	
	5 - Eletricidade I	
	6 - Câmeras e Lentes I	
	7 - Montagem I	
	8 - Captação de Som I	
	9 - Técnicas de Estúdio e Edição	
	10 - Técnica de Roteiro	
	11 - Revelação de som	
	12. Inglês Instrumental	
MICROFONISTA	Sensibilidade auditiva. Músico	
	1. Historia da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Percepção auditiva I	
	5. Câmeras e Lentes I	
	6. Equipamentos (Fones /Microfones)	
	7. Manutenção de Equipamentos	
	8. Eletricidade I	
	9. Captação de som I	
	10. Inglês instrumental	
TÉCNICO DE TOMADA DE SOM	Básico de Eletrônica e Eletricidade	
	1. Historia da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Percepção auditiva I	
	5. Câmeras e Lentes I	
	6. Equipamentos (Fones /Microfones)	
	7. Eletrônica Básica Digital	

	8. Acústica	
	9. Captação de som I	
	10. Informática	
	11. Inglês instrumental	
TÉCNICO DE TRANSFERÊNCIA SONORA	Básico de Som	
	1. História da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Percepção auditiva I	
	5. Equipamentos e Sistemas de Som	
	6. Conhecimento de Material Sensível (Negativos/Ótico)	
	7. Eletrônica Básica e Digital	
	8. Revelação de Som	
	9. Técnicas de Som	
	10. Inglês instrumental	
	11. Informática	
TÉCNICO OPERADOR DE MIXAGEM	Técnico de Som	
	1. História da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Percepção auditiva I	
	5. Roteiro I	
	5. Equipamentos e Sistemas de Som	
	6. História da música I/II	
	7. Eletrônica Básica e Digital	
	8. Imagem e som	
	9. Técnicas de mixagem	
	10. Técnicas de som	
	11. Informática	
	12. Inglês instrumental	
EDITOR DE SOM	Técnico de Som	
	1. História da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Percepção auditiva I	
	5. Roteiro I	
	5. Equipamentos e Sistemas de Som	
	6. História da música I/II	
	7. Eletrônica Básica e Digital	
	8. Imagem e som	
	9. Técnicas de mixagem	
	10. Técnicas de som	
	11. Revelação de Som	
	12. Montagem I	
	11. Informática (nível médio)	
	12. Inglês instrumental	
RESTAURADOR DE SOM	Técnico de Som. Operador de Mixagem	
	1. História Música I/II	

	2 . História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Percepção auditiva I	
	5. Técnicas de restauração	
	6. Informática	
	7. Inglês Instrumental	
MONTAGEM		
MONTADOR	Curso completo de Assistente	
*Correlativa de Assistente		
	1. História da Arte II	
	2 . História do cinema II/III	
	3. Linguagem cinematográfica II/III	
	4. Percepção visual II	
	5. Percepção auditiva II	
	6. Roteiro II	
	7. Teorias da montagem II	
	8. Edição II	
	9. Revelação de Imagem II	
	10.Técnica de Mixagem	
	11. Som II	
	12. Tecnologias e Aplicativos com Software	
	13. Prática com softwares	
ASSISTENTE DE MONTAGEM	Avaliação. Entrevista	
	1. História da Arte I	
	2 . História do cinema I	
	3. Linguagem cinematográfica I	
	4. Percepção visual I	
	5. Percepção auditiva I	
	6. Roteiro I	
	7. Teorias da montagem I	
	8. Edição I	
	9. Som I	
	11. Informática (nível médio)	
	12. Inglês experimental	
ARQUIVISTA	Básico de Fotografia. Laboratório	
	1. História da Arte I/II	
	2. Linguagem Cinematográfica I	
	3. História do Cinema I/II/III	
	4. Tipos de Negativo	
	5. Laboratório - Processos (analógico e digital)	
	6. Novas mídias e suportes	
	7. Montagem I	
	8. Informática	
	9. Inglês experimental	
TÉCNICO EM FINALIZAÇÃO	Curso de montagem	
* Correlativa de Montador		
	1. História da Arte I/II	
	2 . História do cinema I/II/III	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Percepção visual I/II	

	4. Percepção auditiva I	
	5. Roteiro I	
	6. Revelação de Imagem	
	7. Técnica de Mixagem	
	8. Som I	
	9. Revelação do som	
	10. Trucagem	
	11. Montagem	
	12. Informática	
	13. Inglês experimental	
PRODUÇÃO		
PRODUTOR	Curso de Assistente de Produção	
*Correlativa de Assistente		
	1. História da Arte II	
	2. História do cinema II	
	3. Linguagem cinematográfica II	
	4. Desenho de Produção II	
	4. Câmeras e lentes	
	5. Iluminação I	
	6. Equipamentos e Maquinaria	
	7. Som I	
	8. Montagem I	
	9. Planejamento de produção	
	10. Pós produção e Laboratório	
	11. Legislação e Mercado	
	12. Contratação de autor, equipe técnica e artistas	
	13. Contrato de Locações e equipamentos	
	14. Desenvolvimento de projetos	
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO	Avaliação. Entrevista	
	1. História da Arte I	
	2. História do cinema I	
	3. Linguagem cinematográfica I	
	4. Roteiro I	
	5. Desenho de Produção I	
	6. Decupagem de Roteiro	
	7. Produção de objetos/figurino	
	8. Produção de locações	
	9. Informática	
	10. Inglês experimental	
SECRETARIA DE PRODUÇÃO	Curso completo de Secretariado	
	1. História da Arte I	
	2. História do cinema I	
	3. Linguagem cinematográfica I	
	4. Roteiro I	
	5. Contratação de autor, equipe técnica e artistas.	
	6. Contrato de Locações e equipamentos	
	7. Planejamento e orçamentos	
	8. Informática	
	9. Inglês experimental	

LABORATÓRIO			
MONTADOR DE NEGATIVO	Curso de Assistente de Montador de Negativo		
*Correlativa de Assistente			
		1. História da Arte II	
		2. História do cinema II	
		3. Linguagem cinematográfica II	
		4. Equipamentos / Laboratório	
		5. Material Sensível	
		6. Revelação de Som	
		7. Revelação de Imagem	
		8. Trucagem	
	9. Montagem		
ASSISTENTE DE MONTADOR	Avaliação. Entrevista		
		1. História da Arte I	
		2. História do cinema I	
		3. Linguagem cinematográfica I	
		4. Roteiro I	
		5. Equipamentos / Laboratório	
		6. Material Sensível	
		7. Informática	
	8. Inglês experimental		
OPERADOR DE TELECINE	Básico de Imagem e Som		
		1. História da Arte I/II	
		2. História do cinema I/II	
		3. Linguagem cinematográfica I/II	
		4. Sinal de vídeo	
		5. Equipamentos de áudio e vídeo	
		6. Laboratório. Telecine.	
		7. Informática	
	8. Inglês instrumental		
REVISOR DE FILMES	Básico de Fotografia. Laboratório		
		1. História da Arte I/II	
		2. História do cinema I/II	
		3. Linguagem cinematográfica I/II	
		4. Percepção visual I	
		5. Percepção auditiva I	
		6. Conhecimento de Material sensível (Som e imagem)	
		7. Montagem I	
		8. Técnicas de reparação e limpeza	
		9. Informática	
	10. Inglês experimental		
ANIMAÇÃO			
CENARISTA	Ensino superior. Específico		
		1. História da Arte I/II	
		2. História do cinema I/II	
		3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Técnicas de animação digital e integração		

	5. Stop motion y técnicas mixtas	
	6. Desenvolvimento do Projeto específico	
	7. Roteiro I/II	
COLORISTA	Ensino superior. Específico	
	1. Historia da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Técnicas de animação digital e integração	
	5. Stop motion y técnicas mixtas	
	6. Desenvolvimento do Projeto específico	
	7. Roteiro I/II	
ARTE FINAL / COMPUTADOR	Ensino superior. Específico	
	1. Historia da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Técnicas de animação digital e integração	
	5. Stop motion y técnicas mixtas	
	6. Desenvolvimento do Projeto específico	
	7. Roteiro I/II	
CLEAN UP	Ensino superior. Específico	
	1. Historia da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Técnicas de animação digital e integração	
	5. Stop motion y técnicas mixtas	
	6. Desenvolvimento do Projeto específico	
COORDENADOR DE ARTE FINAL	Ensino superior. Específico	
	1. Historia da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Técnicas de animação digital e integração	
	5. Stop motion y técnicas mixtas	
	6. Desenvolvimento do Projeto específico	
	7. Roteiro I/II	
DESIGN	Ensino superior. Específico	
	1. Historia da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Animação digital e integração	
	5. Stop motion y técnicas mixtas	
	6. Desenvolvimento do Projeto específico	
	7. Roteiro I/II	
EDITOR DE ANIMAÇÃO	Ensino superior. Específico	

	1. Historia da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Tec. animação digital e integração	
	5. Stop motion y técnicas mixtas	
	6. Desenvolvimento Projeto específico	
	7. Roteiro I/II	
INTERVALADOR	Ensino superior. Específico	
	1. Historia da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Técnicas de animação digital e integração	
	5. Stop motion y técnicas mixtas	
	6. Desenvolvimento do Projeto específico	
	7. Roteiro I/II	
SCANNER	Ensino superior. Específico	
	1. Historia da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Técnicas de animação digital	
	5. Roteiro I/II	
TRUCAGEM		
TRUCADOR	Curso de Assistente de Trucagem	
*Correlativo de Assistente		
	1. Historia da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I/II	
	4. Roteiro I	
	5. Som I	
	6. Ótica	
	7. Fotografia II	
	8. Técnicas de Trucagem	
	9. Laboratório	
	10. Eletrônica Básica e Digital I	
	11. Montagem I	
	12. Informática	
	13. Inglês instrumental	
ASSISTENTE DE TRUCAGEM	Curso Básico de Fotografia e Conhecimentos de Laboratório	
	1. Historia da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I	
	4. Eletrônica Básica e Digital	
	5. Som I	
	6. Ótica	
	7. Fotografia II	
	8. Laboratório	

	9. Informática	
	10. Inglês instrumental	
TÉCNICO EM EFEITOS ESPECIAIS OTICOS	Ensino superior específico	
	1. História da Arte I/II	
	2. História do cinema I/II	
	3. Linguagem cinematográfica I	
	4. Fotografia II	
	5. Laboratório. Negativos	
	6. Ótica	
	7. Trucagem I	
	8. Eletrônica Básica e Digital	
	9. Montagem I	
	10. Informática	
	11. Inglês instrumental	
MANUTENÇÃO		
TÉC. DE MANUTENÇÃO DE EQUIPAMENTO	Básico de Eletricidade e Eletrônica	
	1. História do cinema I/II	
Elaborar relatório técnico Elaborar planilha de custos de manutenção eletrônica de equipamentos. Analisar condições técnicas, econômicas e ambientais.	2. Eletrônica Básica e Digital	
	3. Equipamentos de Câmera / Edição / Som	
	4. Mecânica Cinematográfica	
	5. Técnicas de Manutenção	
	6. Informática	
	7. Inglês instrumental	
	TÉCNICO DE MANUTENÇÃO ELETRÔNICA	Básico de Eletricidade e Eletrônica
	1. História do cinema I/II	
Estudar defeitos e diagnosticar suas causas para correção. Elaborar planilha de custos de manutenção eletrônica. Criar relatório técnico da manutenção eletrônica. Analisar condições técnicas, econômicas e ambientais.	2. Eletrônica Básica e Digital	
	3. Equipamentos - Som	
	4. Técnicas de Manutenção	
	5. Informática	
	6. Inglês instrumental	

ANEXOS