

**ENTREVISTA
ANTÔNIO MORENO**

O CINEMA ALTERNATIVO CARIOCA



ANTÔNIO MORENO

TRANSCRIÇÃO ENTREVISTA PARA O PROJETO

0:01.30 Moreno, você começou a fazer cinema numa época extremamente influenciada pelo cinema novo e pelo cinema marginal. A gente queria saber por que você começou a fazer cinema e que influências você sofreu.

M: Olha só, eu morava em Copacabana e tudo que havia de cursos de cinema, que eram coisas muito raras, eu ia a essas palestras. E eu comecei a conhecer um pessoal frequentando as mostras do MAM, e conhecendo esse pessoal a gente terminou formando um grupo, chamado Fotograma, que era um bando de porra – loucas. A gente começou um grupo pequeno, duas, três pessoas, e o grupo no final já estava com vinte e oito. Quer dizer, tinham umas reuniões do Grupo Fotograma que a gente só começava, começava tomando uma cerveja e terminava sem fazer nada.

0:02.40 Em que ano foi isso?

M: Era mais ou menos 66, 67. Desse grupo as pessoas que estão na ativa até hoje seriam o Zé Rubens Siqueira, que está fazendo teatro, fez cinema de animação e depois um filme com a Irene Stefania e com o Zé Wilker que tava começando também, um filme barra pesadíssima que ele fez, depois o Zé Rubens voltou pra São Paulo e começou a fazer teatro, inclusive escreveu um livro sobre teatro que eu não estou recordando o nome agora, sobre o Flávio Rangel. Participavam também o Stil, depois o Rui Oliveira, que tem um

trabalho significativo também, o Josimar de Oliveira, o Carlos Pacheco, que eu não sei por onde anda o Carlos Pacheco, mas a gente fez um filme chamado Status Quo, que foi a direção do Carlos Pacheco, que a gente concorreu no Festival do JB, e a gente ganhou um prêmio nesse festival.

0:03.57 Resumindo, eu estava falando do grupo Fotograma, ele tinha uma certa dinâmica que era aquela preocupação, a gente tava muito antenado com o que estava acontecendo em termos de cinema, tanto no Brasil como lá fora. Mas como a gente era bem porra – louca a gente tinha a liberdade de questionar tudo, de ir em todos os lugares... e a partir daí, não sei porque cargas d'água a coisa foi se concentrando no cinema de animação. E nessa época a gente tinha muito os consulados no Rio de Janeiro eram mais abertos, e a gente começou a fazer visita principalmente aos consulados do pessoal do Leste Europeu e do Canadá. E foi nessas visitas, às vezes a gente ia às festinhas no consulado, a gente tomou conhecimento do cinema de animação do Leste Europeu, e como a gente conhecia também o Cosme Alves Neto, a gente propôs fazer mostras de filmes sobre Tchecoslováquia, sobre Polônia, que eram coisas praticamente inéditas no Rio de Janeiro. E foi nesse momento que a gente começou a entrar em contato com uma filmografia bem diferente do que a gente conhecia sobre desenho animado, cinema de animação em geral, e a gente começou a conhecer melhor o que rolava na Europa em termos de festivais, como o festival de Oberhausen que era sei lá, um festival de Cannes dos curtas- metragens, tudo o que estava acontecendo de experimentalismo acontecia no festival de Oberhausen, que é uma cidade alemã desse tamanho, mas que tem um festival muito importante.

0:06.02 Então foi a partir desse momento que a gente começou a imaginar o que tinha de animação no Brasil. Quer dizer, não tinha nada, a história era pobríssima, e quando a gente fazia mostra, e daí

eu comecei a desenvolver meu auto didatismo em animação, foi exatamente isso, porque a gente fazia textos para entregar pro público sobre os filmes que iam passar e a gente começou a falar sobre cinema de animação, então a pesquisa começa aí, trabalhando com os próprios filmes, vendo os filmes, etc. E ao mesmo tempo aquela vontade de fazer alguma coisa. Então quando a gente viu que as possibilidades de produção eram escassas, um dos membros do grupo, o Stil, teve uma ideia legal, que era, já que a gente não tinha dinheiro, fazer os filmes todos em papel de embrulho, esses papéis de embrulho que são coloridos, tem verde, tem rosa, tem amarelo... então a gente cortava aquelas folhas, perfurava com o próprio perfurador, pegava material de encadernação e fazia os pegues, os registros e nós mesmos montamos uma mesa de luz com a ajuda dos nossos pais, que eram carpinteiros, e essa mesa de luz nós começamos a fazer os primeiros desenhos assim, os primeiros desenhos animados da nossa produção.

0:07.42 Inclusive você começou a trabalhar como assistente do Stil nos primeiros filmes

M: Exato. Por exemplo, eu não tinha... é lógico, você é louco pra fazer cinema mas até você entender como uma câmera se comporta ou como os atores devem agir, entre o encenar e dizer o ação e o corta tem muita coisa pra você aprender, eu não sabia absolutamente nada, estava realmente iniciando e era um amante do cinema, então, lógico, a oportunidade foi essa no grupo, e como o Stil era o que produzia mais, o que desenhava mais, logicamente eu fui assistente de quase todos os filmes e fui pegando toda a técnica a partir desse momento.

0:08.37 Como é que foi o fechamento desse Grupo Fotograma, é que nós ouvimos dizer que foi por causa do governo militar, no ano de 68.

M: É verdade. O que acontece é o seguinte: o nosso grupo era grande, 28, mas nós tínhamos basicamente umas 12 ou 13 pessoas que eram muito ligadas, a gente saía pra muita festa, a gente foi pro casamento do Milton Nascimento, a gente conhecia o pessoal todo que estavam começando, p. ex., Mílton, etc...

E acontece o seguinte: um dos componentes do grupo, que era o Eumar, participava do MR-8, e ele era tesoureiro do MR-8, só que essa função dele era uma função que ele tinha, a gente sabia *en passant* da atividade dele mas a gente não se importava muito com isso, quer dizer, a gente não tinha uma ligação com o MR-8. Mas o que pegou mesmo é que no primeiro avião que sequestraram pra Cuba, o Eumar foi um dos que fugiu no avião, e como o Eumar era do nosso grupo sobrou pra todo mundo. Quer dizer, sobrou interrogatórios, eu fui interrogado no meio da rua, dizendo que o cara tava aqui no Brasil quando a gente sabia que ele tava lá em Cuba há muito tempo, um amigo nosso, Sidnei, foi torturado, com aquela tortura de colocar fio descascado na cabeça do peru, puxar pela bunda e dar choque, que ele teve que fazer um tratamento depois porque prejudicou um pouco, a coisa do choque. O Still foi ameaçado, ficou praticamente preso dentro de casa. Um outro amigo nosso eles faziam as perguntas com o revólver na testa, com espoleta, diziam que iam atirar e estavam com espoleta, essas coisas horrorosas para assustar. Quando ficou provado que a gente não tinha nenhum envolvimento com a coisa simplesmente obrigaram a gente a não se reunir com mais de três, aí que acabou. Mas com esse clima, logicamente ficou um clima horroroso, as pessoas estavam muito animadas, o clima era assim, tava naquela perfeita liberdade, conhecendo filmes, fazendo textos, etc., aí vem uma porrada no

meio, as pessoas ficaram muito paranoicas e desapareceram. E só quem ficou mais próximo, fui eu, o Stil, e o Zé Rubens, que tava voltando da Europa. Então a gente terminou formando um grupo chamado Noz Filmes, e cada um fazia o seu filme, era só um nome, mas cada um fazia o seu filme como quisesse.

0:12:34 Aproveitando o tema político, eu queria saber em relação ao tempo que você começou, começamos, sob os ecos das esquerdas, como é que você se definia politicamente, você tinha essa sensibilidade sobre a questão das esquerdas, a proposta das esquerdas ou você era mais um animal contracultural?

M: Eu realmente era mais um animal contracultural do que qualquer outra coisa. É aquele negócio, você vai incorporando, você vai aprendendo à medida que você vai tomando contato com as pessoas, e o que essas pessoas vão te dando de comer, você vai se alimentando disso. Então se você pergunta se eu tinha realidade do que estava acontecendo em termos de Che Guevara, e etc., não me passava muito forte pela cabeça não. Eu sabia que tava rolando uma guerrilha na América Latina, eu sabia da existência do Che Guevara, mas o plano político que estava detrás do Che Guevara eu não tinha muita profundidade sobre isso. E logicamente a coisa começa a te tocar muito porque p. ex., eu morava com o Stil e algumas vezes a gente escondeu gente lá no apartamento, escondeu assim, de ter noites da pessoa estar tão apavorada da gente ter que ficar no apartamento com as luzes apagadas, até que amanhecesse o dia para ela ir embora, esse tipo de coisa. E é lógico que com essa convivência você vai tomando uma consciência do que está rolando, agora, essa coisa da gente dar guarita para o cara se esconder lá durante uma noite mas a gente procurava não se envolver exatamente, porque a gente já estava com

a outra experiência da questão do Eumar e então a gente já sabia mais ou menos o que ia pintar em termos de perguntas, então quanto menos a gente soubesse era melhor ainda, pra não dar vazão para ficar mais envolvido na coisa.

0:15.00 A gente observa desde o seu primeiro filme, *A Raposa e o Passarinho*, de 72, uma coisa que também era muito comum do momento, aquela construção da cultura de resistência, na própria estória do filme, quando o irmão que quer ser artista é devorado pela grande engrenagem. Eu queria que você falasse sobre esse posicionamento político que pode ser observado em diversos filmes seus.

M: Essa questão, a gente estava sempre lutando contra o status quo, a gente estava vendo uma série de questões não só sociais como políticas que a gente não concordava, e essa coisa começava desde dentro de casa, essa coisa que mais tarde vai refletir no fato de muita gente sair de casa, porque a estrutura social e política está dentro da sua casa também e se você não concorda com isso termina tomando o seu rumo. Então essa coisa logicamente bate nos filmes, que é essa questão de você estar sempre querendo falar de uma determinada coisa, de uma determinada maneira, e as pessoas estarem eternamente falando para você só falar daquele jeito ou só pensar dessa maneira, então é uma coisa que desde cedo a gente começa a perceber. É quase como pegar você e dizer assim: Não, você tem que gozar da seguinte maneira. Quer dizer, tem um gozo empírico, tem uma maneira de gozar, que é dessa maneira. Mas não, eu quero gozar é dessa maneira aqui, entendeu? Eu quero ter a liberdade de gozar como eu gosto, e não da maneira que me mandam gozar. Então essa coisa de você colocar, p. ex., a questão do artista diante da engrenagem é toda aquela coisa que você também recebe em casa, se você não tem um emprego, como é que você vai viver na vida, ou seja,

artista não dá dinheiro. É aquela eterna opressão: não saia de casa, faça as coisas dentro dos parâmetros, tenha um emprego, se case, constitua família. Aí você começa a perceber que esse é um ciclo que não termina mais, que se repete sempre.

0:18.22 Aproveitando então essa coisa do artista, eu queria que você falasse sobre a sua participação no Festival JB, que naquela época era um festival amador, e como é que você começou a desenvolver perspectivas de profissionalização?

M: A participação da gente primeiro foi como espectador, no Festival JB, que era..., era um burburinho aquilo, para onde convergiam todas as pessoas que queriam fazer cinema, então tinha todo o tipo de cinema, experimental, cinema super de esquerda, cinema de direita, curtas bem - feitiños, outros com a fotografia completamente estourada que a gente via que o negativo estava vencido, e logicamente, no montante dos filmes você percebia todo um movimento rolando, que era essa coisa da preocupação, eu vejo até como uma coisa pós- nouvelle vague, uma preocupação daqueles personagens burgueses, ainda burgueses, no entanto preocupados com o espaço social, um espaço onde eles estão vivendo. Isso vai te marcando, e quando você começa a transportar isso para o que você quer fazer você tenta, o máximo possível, colocar os teus personagens, mesmo sendo em desenho animado, dentro de uma perspectiva em que eles estejam envolvidos, com toda essa questão do social, do político, começa por aí.

0:20.37 Você disse que ganhou um prêmio no festival JB. Como é que era esse prêmio? Era um prêmio que te possibilitava fazer um outro curta?

M: Não, o prêmio do JB foi a maior honra, receber um prêmio do festival JB, não foi mesmo um prêmio, foi uma menção honrosa, uma menção honrosa pelo *Ícaro e o Labirinto*, e o *Ícaro e o Labirinto* era o que eu estava naquele momento, eu tava cheirando todas, fumando todas, bebendo todas, mas aí chegou o momento em que eu disse: estou perdido aqui... Então o *Ícaro e o Labirinto* é mais próximo dessa coisa que você entra num processo de alienação, de propósito, porque a coisa tava muito preta, o filme é do meio da década de 70, é o que os historiadores chamam dentro do governo político brasileiro, a paz dos cemitérios, eles já tinham conseguido prender todo mundo, todo mundo já tinha se exilado, então não tinha mais ninguém aqui, você estava meio sem chão entendeu, dentro de um contexto da política brasileira, a esquerda tava calada já, já estava exatamente reinando a paz do cemitério. E foi exatamente na época que eu fiz o *Ícaro e o Labirinto* que eu estava indo por uma vertente de alienação que eu saí, que era esse caminho de ficar doidão o tempo inteiro. Então, como eu fui sempre muito ligado à mitologia grega eu lembrei do Ícaro e eu tentei fazer uma adaptação dessa coisa de você estar incansavelmente em busca do sol, o sol tem mil simbologias aí, mas sempre com aquela coisa de que você não tinha um estrutura muito forte, como é o caso do Ícaro, as asas dele são coladas com cera então o sol derrete, então ele volta outra vez, na minha cabeça ele voltava pro real, e aí aqui você ia começar tudo de novo agora. Entendeu, você saía de uma viagem, pra voltar, pra começar a pisar o chão outra vez e ver o que estava acontecendo. Isso foi tudo o que passou na minha cabeça quando eu fiz o Ícaro, e isso está mais ou menos dentro do filme.

0:23.36 Moreno, o Festival JB se profissionaliza em 71, então ele muda a bitola de 16mm para 35. E você começa em 72, fazendo os seus filmes todos em 35mm. Eu queria te perguntar quais dificuldades você enfrentou começando assim e também trabalhando num mercado que além de invadido tem preconceitos com o desenho animado.

M: Olha só, como que eu consegui filme 35mm, todos os amigos que eu conhecia que estavam fazendo longas me davam pontas 35mm, e como desenho animado você não filma vários planos, você filma cenas seguidas na moviola, não tinha problema que você usasse pontas de até cinco metros, porque você bate uma foto e para, então você pode filmar uma sequência inteira em cinco metros de filme, só a Labocine, na época Líder, que não gostava muito quando eu chegava com aquela lata cheia de rolinhos de filme. Essa era uma das primeiras dificuldades de produção: negativo sempre foi muito caro. O *Ícaro e o Labirinto* eu já tive o luxo de filmar com latas inteiras, porque eu tinha ganhado um prêmio com outro filme e esse dinheiro logicamente eu joguei na produção do próximo filme, e peguei essa linha, o que eu recebia de dinheiro em festivais, por distribuição dos filmes, etc., eu jogava imediatamente na produção do outro, foi assim que eu consegui fazer um filme atrás do outro nessa época. Eu tinha acabado de fazer o *Verdes*, ou favor não comer a grama, e com o dinheiro que eu tinha recebido dele eu fiz o *Ícaro e o Labirinto*. E o *Ícaro e o Labirinto* deu sorte pois estava no auge da Lei de Obrigatoriedade de exibição de um curta em cada longa estrangeiro, e eu peguei o lançamento do *Super- Homem*, aí teve um faturamento bom. Com o dinheiro que eu recebi do *Ícaro* eu entrei na produção de outro.

0:26.18 Agora essa questão do desenho animado, eu fui selecionado, por exemplo, pro Festival de Gramado duas vezes seguidas e num deles com dois filmes de desenho animado, era uma coisa estranha, o júri não sabia o que fazer na hora de premiar com o que era um filme de animação. Teve sempre muito problema essa questão de, quando você chegava nos festivais o que fazer com um filme de animação, se a produção não existia até então, como que você ia premiar o melhor filme, etc. Então o que aconteceu com o *Stil* e o *Zé Rubens Siqueira*, foi exatamente isso, quando eles ganharam em Gramado o melhor

filme por *Emprise* do Zé Rubens Siqueira e (eu acho que o gato está mordendo aí alguma coisa, ele tá mordendo o velcro –risos) Então olha só, essa questão do problema de você estar produzindo desenho animado não tinha problema na hora da exibição, até que eles preferiam mais desenho animado, tinha mais problemas nos festivais ou na hora das pessoas estranharem os temas que a gente estava jogando nos filmes de desenho animado, porque a tônica era: desenho animado é filme pra criança. Então quando chegavam aqueles filmes meio esquisitos, experimentais pra caramba, fazendo outro tipo de propostas, realmente as pessoas meio que rejeitavam porque elas estavam esperando um filme pra criança.

0:28.46 Quando o INC fechou, e antes da regulamentação da Lei de Obrigatoriedade do Curta, nós temos notícia de que um curta seu e do Stil, o *Reflexos*, sofreu um boicote em POA, foi passado sem as cores originais e eu lembro de um manifesto que vocês lançaram nos jornais na época. Eu queria saber como é que foi isso, como é que foi esse boicote e como isso funcionava e se você sofreu outros boicotes.

M: Não, o que aconteceu em POA de eles estarem passando cópia em p&b do desenho animado era exatamente uma máfia que já estava existindo na distribuição do curta. Sem o conhecimento da gente, já havia sido tiradas várias cópias, que era mais barato, em p&b, pra passar nos circuitos do interior de POA, dinheiro do qual a gente não iria ver um tostão, nem o INC, nem a distribuidora. Era uma máfia paralela que já estava rolando em termos de distribuição do próprio curta. Agora, na época a gente protestou até de uma maneira ingênua, a gente nem protestou pelo dinheiro que a gente não ia receber, a gente tava reclamando de uma questão estética mesmo, do visual do filme que é super colorido e a gente tirava partido das cores e eles estavam contratipando, não era nem do negativo, era contratipo em

p&b, e exibindo só para cumprir a determinação de um curta antes do longa e cujo o faturamento não viria para as nossas mãos também. Foi isso o que aconteceu.

0:30.45 E o filme anterior ao *Reflexos*, que é o *Reflexões ou Divagações Sobre um Ponto Duvidoso*, que é baseado num conto seu do livro *O Filho do Cérebro*, eu queria te perguntar, porque tem toda aquela coisa da metamorfose do ponto e depois ele amassa o papel e joga aquilo fora, ele quer esquecer aquilo mas o papel continua ali, tem o registro de uma metamorfose. Eu queria saber os motivos pessoais que te levaram a fazer isso.

M: Olha só, eu já tinha entrado para a faculdade e estava muito influenciado pelo Martin Heidegger, eu tava fazendo uma cadeira de filosofia e tinha lido um texto dele que era sobre o nada e o texto era simplesmente o texto que ele fez quando assumiu a cátedra numa universidade da Alemanha, e nesse texto ele falava exatamente da questão do que era o nada. Se o conhecimento que a gente tinha sobre medicina era isso, e mais nada, o que é que tava acontecendo com esse nada. Então o texto dele dizia assim, entre você e uma pergunta existia o nada, então eu traduzi que viver é nadificar o nada, então no momento que você preenche o nada você já conhece o objeto e já tomou conhecimento do tá a sua volta. Mas no momento que você preencheu esse vazio, esse nada, você imediatamente já está fazendo outra pergunta que obrigatoriamente você vai ter que preencher como um continuum da vida. [FALHA] Isso tá tudo no *Reflexões ou Divagações Sobre um Ponto Duvidoso*, que é exatamente essa coisa de não cessar nunca, que dizer, Antônio Moreno vai passar, Clara vai passar, Roberto Moura vai passar, mas, entende, é quase uma coisa perversa pra quem tá vivo agora, essa coisa vai continuar, você não é importante assim, o processo, o tempo, vai passar sempre, ele não perdoa, ele vai devorando tudo. E é isso que tá no filme.

0:33.13 É...

M: Lotus! Lotus! Pssspssspssspssspsss. Ela resolveu dar um escândalo agora.

0:33.26 Mas assim, tem uma coisa então bem variada nos seus filmes, desde questões existenciais como o que você falou, desde uma experimentação muito grande, como por exemplo no *Reflexos*, e uma questão política mais forte como no *Coco Banana*, o personagem...

M: Exato

0:33.48 ... com aquela coisa toda do papel, que parecia que ele estava atrás das grades, o papel quadriculado e o inconformismo, talvez até meio inconsistente e ingênuo dele. E eu lembro que eu li alguns manifestos seus, que vocês fizeram uma mostra sobre cinema infantil, acho que foi em 83, que você falava como o desenho animado era o colonialismo em sua pior forma, quando as crianças estavam mais indefesas. Queria que você falasse sobre a sua posição.

M: Essa questão do cinema animado ser praticamente o primeiro contato que a criança tem com o cinema ou com a mídia ou com o audiovisual é muito perigoso, então eu percebi isso, que desde o momento que você nasce no seu berço já tem um Mickey, um Pato Donald, que isso vai fazer parte do universo dele, quer dizer, vai fazer uma ligação dele com o universo americano, com todo o colonialismo, com toda a carga que ele vai receber a partir desse momento na vida, então eu comecei a sentir depois, quando você vai vendo os filmes pra criança, que essa coisa é tratada muito mais profundamente, não é só a questão de você fazer um filme pra criança muito pequena, com a preocupação que a criança não tem ainda noção da esquerda e da

direita, do meio, você faz uns filmes que jogam muito com essa questão do meio, do centro, etc., mas os outros filmes já vão colocando a criança dentro de um universo, e de um universo às vezes que eu achava que os próprios garotos brasileiros não estavam nem percebendo, quer dizer, eu via muito a questão das crianças pobres e os filmes falando muito em hamburger, em lanchonetes, em muito tipo de coisas assim que eu achava que estava completamente fora da realidade das crianças brasileiras. Fora a questão do dispor, dos bens sociais p. ex., nos próprios quadrinhos da Luluzinha ou nos filmes da Luluzinha você via que os meninos tinham acesso a uma série de bens da sociedade que as crianças brasileiras não tinham, essa mobilidade de você na escola ter a merenda, ter uma série de outras coisas, ter tênis, ter roupas, ter uma série de coisas que dentro do cotidiano, a própria comida, a mãe, o conforto do lar, o seu próprio quarto, eu achava que isso batia muito de frente com a realidade brasileira. Então é por isso que esse manifesto está todo em cima dessas questões, de toda uma carga colonialismo que já te joga um pouco pra baixo, é um discurso de pessoas que têm posse, entende, e você tem que ficar parecido com elas algum dia, era mais ou menos o que passava na minha cabeça na época sobre isso, sobre essa questão, sobre o universo que era desenhado dentro dos filmes de animação.

0:37.58 A ABD é uma instituição que vai ser extremamente representativa na nossa geração de realizadores na batalha pela regulamentação da lei que vai nos oferecer um mercado para o curta metragem. Qual foi a sua participação na ABD e que avaliação você faz da ABD nos anos 70?

M: Eu achei a participação da ABD extremamente importante porque foi o primeiro momento em que o pessoal que estava se iniciando e queria fazer cinema teve o acesso e o conhecimento de que pertenciam a uma classe, e que essa classe reunida poderia reivindicar direitos e

a partir daí ter um modo de trabalho e um acesso ao trabalho com mais consistência, com mais regularidade. Então eu vejo o papel da ABD principalmente nesse sentido, de despertar diversas coisas politicamente dentro das pessoas e despertar essa coisa do cidadão nos próprios cineastas e também falar nos próprios artistas que artista não é só aquela coisa que a sociedade estabeleceu, uma coisa marginalizada. Quando eu fiz, só voltando um pouquinho pra você sentir o que é esse tipo de mudança, quando eu fiz a pesquisa pro meu livro sobre história do cinema brasileiro eu peguei uma declaração da Dercy Gonçalves em que ela dizia que as atrizes tinham que ter uma carteirinha na polícia, igual às prostitutas. Quando você chega à década de 60 e 70 a coisa não estava tão diferente não, na questão de ver o artista como um marginal, como porra louca e esse tipo de coisa. Eu vejo a proposta da ABD exatamente assim, não, nós somos uma classe, nós somos cidadãos aqui reunidos, nós temos representatividade. Então nessa representatividade a gente se faz presente e pode reivindicar os nossos direitos. Qual é nosso direito? Nós queremos fazer cinema, e nós queremos falar através do cinema. Agora pra gente fazer isso a gente precisa de produção e de exibição e eu acho que a batalha da ABD foi exatamente para esse espaço importantíssimo, que foi o da produção e o da exibição.

0:40.47 No campo da produção era um momento que estava extremamente permeado por esse sentimento de coletivo. A CORCINA surgiu em 78 com cerca de 50 realizadores aqui no Rio e ao lado dela ainda havia uma série de cooperativas. Eu queria saber de você como você se inseria nesse coletivo.

M: Enquanto estavam existindo essas cooperativas a gente estava, eu, Zé Rubens e Stil nesse grupo chamado Nós Filmes, que era um grupo que não existia no papel, não era firma, não era nada, mas era só como mentor, era um negócio pela força mental, cada um produzindo seu

filme botava Nós Filmes apresenta..., a gente trocava figurinha, mostrava o filme um pro outro, agora essa questão da cooperativa surgiu mais na tentativa de fazer cinema com o que a cooperativa pode trazer em termos de benefícios pros associados, se de repente a produção cresceu é porque dentro das normas da cooperativa você tem uma série de benefícios que você pode requisitar através das leis etc. e o acesso fica mais fácil em termos de uma série de compras de material, de câmera, negativo, esse tipo de coisa. Então esse tipo de associação foi benéfica até certo ponto, agora logicamente teve um momento que em se tratando de cinema precisava de um retorno de capital, que começou a bater com essa questão da distribuição dos filmes. Eu tenho uma impressão, não estudei sobre isso, que as cooperativas quase todas elas se findam com esse problema do não retorno do capital dos filmes. Muitos associados, mas poucos terminaram fazendo filmes que tiveram relativo sucesso.

0:43.49 A gente tava falando do filme *As Desventuras de Coco Banana* que é já 77, 79. Esses filmes já eram distribuídos pela Embrafilme. E no início da década de 80, os realizadores começam a reclamar que esses filmes não estão sendo distribuídos. Eu queria saber se você teve algum problema nesse sentido, dos filmes parados nas prateleiras da Embrafilme, as brigas com os exibidores...

M: Não, eu não tive problema nenhum com os meus filmes na distribuição, o *Coco Banana* é um filme completamente enlouquecido que eu fiz, é um filme experimental pra caramba, é a jornada de um imbecil até o entendimento, traduzindo seria isso, é um cara que vai de repente tomando conhecimento sobre o que está a sua volta. E o filme tinha dezoito minutos, era produzido pela Arte Filmes e distribuído por ela. Acontece que o filme não podia ser distribuído com dezoito minutos, então pediram para eu dividir em dois, eu dividi em dois filmes e fiz um prologozinho no segundo episódio, etc. e eu

cheguei a ver a exibição. O filme foi bem recebido, por incrível que pareça, era uma coisa que era quase um croqui, mas acontece o seguinte, eu tive problema foi na hora de receber dinheiro da Arte Filmes, aí o bicho pegou porque praticamente eu não recebi nada. A Arte Filme distribuiu, cumpriu a lei com todos os programas, mas eu não recebi praticamente dinheiro da Arte Filmes. Eu tive alguns probleminhas assim em termos da distribuidora me pagar. Os filmes distribuídos pela Embrafilme você tinha uma data certa para receber. Mas quando você entregava para outra distribuidora, pra você receber esse dinheiro era terrível. Então, o que valia a pena era assim, não eram todos os filmes que recebiam o certificado de exibição, tinha um concurso, você fazia o filme e quando você era selecionado aí você sim você recebia o que seria o hoje, o que Roberto, uns 25 mil? 35 mil reais, digamos. Isso dava para eu fazer outro desenho animado. Quando eu recebi esse dinheiro eu até esqueci o dinheiro que a distribuidora teria que me dar em percentagem. Porque com esse dinheiro eu poderia produzir o outro. Agora em termos assim de distribuição não, eu nunca tive problema de colocar no mercado não.

0:46.40 Moreno, em 84 você faz o *Eclipse*, que é um filme extremamente experimental, que é pintado na película, onde surgem, parece, diversas influências que você sofreu, como falas do Che, discussão sobre a situação latino-americana, e a narração de pessoas que eram muito presentes politicamente como o Santeiro, a Ângela José e textos do Glauber Rocha. Queria saber realmente como isso te influenciou, a questão do cinema novo, que parece estar bastante presente.

M: É, eu tinha acabado de sair de uma fase muito braba, eu tinha trabalhado no JB como estagiário e depois tinha sido convidado para ser colaborador, mas aí houve uma confusão de greve e me mandaram embora, e eu tava com a cabeça muito confusa, e aí eu peguei um livro

do Glauber, A Evolução do Cinema Novo, eu peguei dois livros do Glauber e comecei a ler, tanto que no Eclipse tem vários trechos do Glauber Rocha que fazia mais ou menos uma síntese sobre o que seria o colonialismo americano, do colonialismo russo, das guerrilhas latino-americanas, etc., e eu achei os textos tão geniais, era uma coisa tão condensada e ao mesmo tempo de uma força tão grande, porque ali tava tudo, principalmente quando ele fala do que foi o pós- guerra, do que foi o colonialismo inglês, da divisão do mundo entre uma parte americanizada e a outra soviética, que a gente vê o desfecho o que é que aconteceu agora, só os americanos imperam agora... 0:48.28 Então, eu tinha muita influência também do cinema do Norman McLaren e eu sempre fui, desde a época que eu vi os filmes do festival de Oberhausen, eu ficava vidrado com o pessoal que fazia o cinema experimental, eram umas coisas geniais em termos de som e imagem que você ficava babando, e eu gostava muito, principalmente quando você entrava no abstracionismo, no meio de uma discussão política dentro do filme, isso me dava um tesão incrível. Foi juntando isso tudo que eu fiz o Eclipse, que era uma vontade de falar de tudo do que tinha rolado, e da sua decepção como pessoa com os rumos que a coisa toma, como p. ex., o próprio destino do Che Guevara, de ter sido delatado por um camponês, de até hoje não saber se o exército cortou as mãos dele ou só os dedos e mandou pro Fidel Castro dentro de uma caixa, uma coisa tão sinistra. Ao mesmo tempo, depois de muito tempo o diário do Che Guevara sendo vendido numa sofisticadíssima loja de Londres e a Bolívia reivindicando a posse do diário porque tinha dinheiro no meio, quer dizer, os destinos da coisa política que você vai tendo muita contradição e muita decepção do que gera no final disso tudo. Então eu peguei isso tudo e joguei num filme feito direto na película.

0:50.42 Só que outra vez vem essa questão financeira pra produção, eu teria que desenhar tudo na película, fazer um contratipo no laboratório, e isso ia encarecer pra caramba o filme, aí eu boleei uma

coisa, porque eu não poderia fazer já o negativo do filme direto. Aí é que veio a coisa, acho que só eu que fiz isso, eu peguei um pedaço de negativo e pinteí com todas as tintas que eu tinha e no meio de um copiãõ eu mandei copiar aquilo em janela seca, porque você sabe que quando o negativo vai para a copiagem ele se mergulha em um líquido todo suave e a cor ficar melhor, então tinha que tirar ele daquela volta ali porque senão a tinta nanquim ia toda pro brejo e aí as cores que deram eu pinteí no negativo tudo invertido, azul dava vermelho, a cor que eu tive mais dificuldade foi o amarelo porque eu tive que fazer uma composição. No final tinha uma bandeira brasileira que eu tinha que pintar o amarelo e não tinha cor pura nenhuma que desse o amarelo, então eu tive que fazer diversas composições de cores para dar o amarelo. Então eu pinteí todo o filme no negativo e logicamente quando eu fui ao laboratório eu falei: olha só, tem que fazer tudo em janela seca, não pode... E o laboratório foi super legal comigo, tiveram uma paciência incrível, na hora de montar o meu negativo eu também fui lá, junto, pra montar o negativo porque era diferente, tinha muito erro porque quando você está desenhando sua mão escorrega e então tinha que cortar uns dois três quadros aqui e ali no negativo. Isso tudo tá dentro do filme também.

0:53.06 Essa coisa do experimental eu tava querendo trabalhar muito com essa coisa de ver e ouvir duas coisas diferentes, então a coisa principal do Eclipse vai por aí. Tem momentos em que a imagem está casando com o som, mas a maior parte do filme, você pode ver o filme sem som, a maior parte do filme ele não tem nada a ver com o que você está narrando. Tinha caído nas minhas mãos também uma música do Villa Lobos que eu nunca tinha ouvido na minha vida, que é a única música experimental que ele fez, que é a Rudepoema, em que ele quase quebra o piano literalmente, uma música sensacional. Eu disse não, é essa música que eu vou colocar no filme e Rudepoema é o que eu vou escrever. E aí eu fiz um poema seco, que eu misturava coisas do Machado de Assis com Roberto Carlos e conjuntos de rock, azul da

cor do mar, entende? Quer dizer, todas essas coisas que eu lembrava de cabeça do Machado de Assis, eu via que tinha muito a ver, p. ex., do Memórias Póstumas de Brás Cubas, esse “trazia nas malas e nas uma porção de ideias livres e definitivas, até que um dia não sei bem se por reenvelhecido o espírito ou por não ter nada o que fazer, apanhei de um quebra-nozes e comecei a ver o que havia dentro delas, em algumas, quando não encontrei nada encontrei um bicho feio e visguento”. Quer dizer, isso tinha tudo a ver comigo, era todo aquele processo que eu havia passado, as mil decepções, e mais o que eu tinha agora que caminhar pela frente. Aí juntou tudo isso e eu joguei no filme. Acho que foi o filme que eu ganhei mais dinheiro, por incrível que pareça, foi o filme que foi para mais festivais, eu ganhei uma menção honrosa do júri no Festival de Gramado, foi o filme que eu viajei mais pelo Brasil, que o pessoal de animação veio mais falar comigo em termos do trabalho que eu tinha feito, em termos de composição do filme e a estética do filme em si. Foi um filme em que eu fui muito feliz, e daquelas coisas que você tem que por para fora e eu coloquei no momento certo. Agora tive uma dificuldade incrível de produção do filme. Então o Eclipse é isso: é um experimental que reflete todo um painel que tá por trás e é por isso que ele é tão seco, tão rude.

0:56.39 Deixa eu te perguntar, estendendo essa ideia da complexidade do processo histórico e dos aspectos contraditórios que você estava mencionando, a gente assistiu o cinema novo como núcleo rebelde da produção simbólica nacional que tinha se expandido no imaginário das novas gerações, como você tão bem usou Glauber no *Eclipse*, se tornar um grupo hegemônico sob os governos militares na Embrafilme, a passagem do cinema novo para o cinemão. Como é que você viveu essa coisa e como você avalia esse processo?

M: Eu avalio o processo assim, sinceramente, as pessoas cansadas. As pessoas cansaram de repente e aquele velho ditado, é quase aquela velha estória: chegou ao poder. Chegou ao poder, agora... a gente não tem que fazer muita coisa, tem só que usar as benesses que o poder me dá, então o que aconteceu com o pessoal do cinemão foi exatamente isso. Só quem faziam os filmes eram eles, as outras pessoas não conseguiam fazer praticamente nada, e eles continuaram a fazer um cinema caro, os filmes que eles faziam davam pra fazer cinco outras produções de pessoas que queriam fazer, e logicamente isso deu vazão à vertente dos produtores da pornochanchada, que com certeza vieram sufocar toda a pretensão comercial que pudessem ter os filmes do cinemão, eu acho que muitos filmes do cinemão não tiveram bilheteria nenhuma, eram só filmes de pessoas famosas que tinham pertencido ao cinema novo mas que em termos de repercussão não tiveram quase nenhuma. Quer dizer, tinham certos filmes que você observava que tinham levado na produção muito dinheiro, mas pro resultado dele era quase que um filme feito às pressas, só pra cumprir que tinha sido feito o filme. Eu analiso esse processo mais como essa coisa da parada e de uma certa chegada ao poder onde você acha que não precisa mais falar nada, mais fazer nada, eles têm que se beneficiar do está nas mãos deles.

0:59.50 Já pro final dos anos 80 essa estrutura de produção em cooperativa e a própria ABD foram perdendo muita força, com o boicote continuado dos exibidores, enganando as pessoas com os borderôs e com o não cumprimento da lei, o cinema foi minguando aos poucos e eu queria saber como é que você sentiu isso na sua obra, até com o próprio departamento da Embrafilme que cuidava desses curtas e às vezes distribuía, coproduzia, que já vinha pela negativa, que era o departamento de ações não- comerciais, que culmina com o Jabor falando: Não, nós não temos que fazer mais filmes culturais, a gente

tem que acabar com essa coisa, Então como é que foi essa derrocada dos anos 80 para você?

M: Eu acho que vocês já perceberam que o cinema não existe sem o tripé produção, distribuição e exibição, então foi exatamente o que aconteceu quando fizeram o ataque ao curta-metragem, você tira exatamente o tripé, você mata todo mundo na raiz, você não dá dinheiro para produzir filmes, você não distribui, você não exhibe, ele não existe. Essa coisa do que os exibidores estavam reclamando da batalha que eles estavam fazendo para não produzir aquele tipo de filme porque tava obrigando a eles a dar uma percentagem em dinheiro para os realizadores brasileiros, isso pega desde o momento em que eles começam a produzir coisas horríveis só para colocar lá pra cumprir a obrigatoriedade, até esse momento de se aproveitar e jogar o público contra a lei, contra a questão da exibição do curta. Isso é muito fácil de se fazer, você espalha pessoas que cada vez que você começa a passar um curta começam a vaiar, isso pega, né? Então você pega e faz programação estúpida, você põe um filme sobre reforma agrária com o Rambo, quer dizer, aí o público vai esculhambar, vai querer quebrar o cinema, porque o público é outro. Essa coisa de tirar a produção do curta foi toda uma questão financeira, não tenho dúvida, foi toda uma questão de 10%? da renda que tava indo embora, e tava ficando aqui, a questão toda passou por aí então você vai aos poucos tirando cada uma das leis. Você tira primeiro a exibição, depois as distribuidoras logicamente deixam de existir, depois você vai diminuindo o fomento, no que você diminui o fomento fica como está hoje, essas coisas uma, duas vezes por ano quando acontece seleção de curta. As pessoas não tendo a lei que escolhia os filmes e dava-se prêmio em dinheiro ao produtor, você não tem mais como produzir um novo curta-metragem, então... a coisa que passou foi toda sobre essa questão financeira, essa coisa de que não pode deixar dinheiro aqui, tem que ir pro exterior. Se for bem analisado isso, bem encarado o que

sai de divisas, dizem que não, mas o que sai de divisas em termos de distribuição de filmes é uma coisa muito grande. Então de repente você ter que deixar 10% aqui é um absurdo. Então logicamente você tem vários mecanismos de influir na política e terminar derrubando essas leis. E foi isso o que aconteceu com o curta-metragem.

1:04.50 Moreno, eu queria aproveitar essa ponte com a atualidade e perguntar o que você acha dessa legislação atual, de que forma ela propicia a realização de filmes de animação, e eu vi que o seu último filme é de 88, você depois deu uma parada na produção. Queria que você falasse um pouquinho sobre isso.

M: Olha só, o que está acontecendo atualmente... o movimento maior está na secretaria de cultura do Estado, que estão fazendo os concursos. Não sei em que tempo, se é uma vez por ano, penso que a produção estadual está sendo realizada assim, com esses parques concursos que existem, parques dinheiros... Na esfera federal o que tava acontecendo com o ministério da cultura eram alguns concursos que há muito tempo eu não ouço falar de concurso para produção de curta, e na questão de distribuição estamos, o pessoal de curta, eternamente condenados aos pequenos circuitos. Então eu acho que isso no mundo inteiro, aos circuitos alternativos e aos circuitos de festival, quer dizer, a vida de um curta-metragem fica praticamente aí: no que você possa ganhar no circuito alternativo e no que você possa ganhar nos festivais. Eu imagino que isso não dê pra te dar dinheiro para você produzir um próximo, então para você produzir o próximo você vai outra vez voltar e esperar os concursos que possam existir, esperar que o seu filme seja um dos premiados para que você possa produzir. Voltou a ficar num ambiente bem reduzido e principalmente essa questão de você, mesmo que você produza um filme independente, o que vai te dar mais trabalho é o que você quer, que o filme seja visto, e é exatamente esse

espaço que não tem mais – você fica sem espaço pra mostrar a sua voz, tudo o que você falou e etc.

1:10.00 Falando do final de década de 80, se a gente for pensar: fim da Embrafilme, houve uma série de mudanças na política, na economia, os planos econômicos foram mudando e, o que parece pelo que você está falando, é que cada vez mais a classe cinematográfica vai ganhando força. E aí nesse final, na década de oitenta, o fim da Embrafilme, será que você vê que a classe cinematográfica deu uma afrouxada, quer dizer, as pessoas acabaram cada uma seguindo o seu caminho ou você acha que foi só uma pressão externa, como você disse, foi simplesmente um corte nesse tripé, ou você vê que houve mesmo uma dispersão do grupo?

M: Eu acho que na área do cinema houve uma pressão, era impressionante a ação do Harry Stone, é Harry Stone o nome dele? Nessa questão principalmente do curta-metragem e depois principalmente nessa questão da política que foi desencadeada contra a cota de tela do longa-metragem. Isso foi uma coisa tão maluca que desencadearam que a cada dia que você abria o jornal tinha alguém falando mal sobre essa questão de ter tanto filme nacional sendo exibido, quer dizer, reclamando porque parece que tinham 56 dias, depois foi aumentado e, essa coisa, eu não sei como de repente a cota de tela é diminuída, logo em seguida a questão da pouca dotação orçamentária à Embrafilme, reduz-se o número de produção de filmes, e logo a seguir você vê a entrada do Collor, que vai jogar a pá de cal final e terminar com tudo, quer dizer, numa canetada você... eu acho impressionante, numa canetada, tudo o que foi decidido em termos de leis no CONCINE, que era um órgão criado só para regulamentar leis, criar leis, quer dizer, se tinha uma manifestação da ABD com uma reivindicação você chegava ao CONCINE que passava aquilo em textos de lei e isso se tornava depois, através da União, como lei para o curta-

metragem. Então eu fico impressionado como com uma canetada você extingue um órgão que faz leis! E acaba com o cinema brasileiro. Esse processo é um processo que, de alguma forma, tinha alguma coisa sendo manuseada, porque se você olhar direitinho ele tava crescendo, ele vai tirando pouco a pouco os dias de exibição, depois ele tira a dotação orçamentária do seu setor, para finalmente chegar um maluco lá em cima e numa canetada extinguir tudo de uma vez.

1:13.50 Eu acho que esse processo que tinha vindo de um processo muito legal de reivindicação de classe, tanto que nessa época surgem muitas associações de classe, eu acho que foi gerada uma política, não sei da onde, contra isso, que vai combinar com o Collor. Se gerou alguma estratégia de ir aos poucos tirando isso, porque essa questão do capitalismo, na questão do cinema, isso envolve muito dinheiro. Esse capital aí, que o cinema brasileiro tava com o potencial incrível de gerar, logicamente deve ter entrado em alguma análise aí e veio a contraproposta exatamente de destruir com isso, com essa estrutura. Então destruído isso o que está acontecendo com a gente agora, na atualidade, já no séc. XXI é essa coisa do renascer outra vez, novamente brigando por cota de tela, por maior produção e maior exibição, para que você tenha um retorno de capital, você possa fortalecer essa indústria e ela deixar de ser o que é, uma manufatura.

1:15.30 Retomando os anos 70 e 80, pelas instabilidades do nosso metiê e as características do mercado de curtas, fora os anos de ouro do final dos anos 70, início dos anos 80, muitos de nós tivemos não só para sobreviver mas pra se expressar, de partir para outras atividades. Você é um cara que começa nesses anos a escrever livros, você depois daria aula na universidade. Eu queria saber que outras coisas paralelas ao cinema ou sobre o cinema mas em outros postos você se envolveu nos anos 70 e 80.

Eu sempre fui apaixonado pelo jornalismo também, eu fiz cinema e jornalismo na UFF, e pra você ter o diploma de jornalismo, não sei se é assim ainda, você tinha que ter um estágio num jornal, um estágio de três meses assinado na sua carteira, e a própria UFF me indicou o Jornal do Brasil, então eu entrei como estagiário no Jornal do Brasil e eu me envolvi exatamente com jornalismo a partir daí. No momento em que eu fui pro J.B. para estagiar eles me jogaram no setor de polícia. Era um setor que eu odiava, era ver muito presunto, era ir muito a delegacia, e chegava na hora de escrever eles não deixavam você escrever, os caras das antigas pegavam os seus dados e escreviam, você não escrevia nada. Aí eu já fazia cinema também nessa época e eu conhecia a Mirian Allencar, que trabalhava no segundo caderno e eu disse: não, vou fazer alguma coisa, vou conversar com a Mirian - e fui lá conversar com ela e disse que eu não gostava do que eu estava fazendo lá no setor de polícia, se não tinha um jeito dela conversar com o editor do segundo caderno, do caderno B para eu passar para lá, e ela conversou, e foi assim que eu fui para o caderno B. E no caderno B... pronto, eu comecei a escrever sobre animação e aí peguei toda a questão dos movimentos que estavam existindo a respeito do curta- metragem, então eu peguei toda essa fase do tava acontecendo com a exibição do curta - metragem e terminei escrevendo muito a esse respeito. E como eu já tinha a pesquisa sobre cinema de animação eu resolvi colocar esse livro, principalmente porque eu tinha essa preocupação de registrar o que tinha sido feito em termos de Brasil de animação, que eu via que não tinha nada ainda registrado. Eu fui me envolvendo com essas questões tanto com jornalismo como com publicação de livros a partir desse momento também, e essas atividades logicamente eram atividades que não davam muito dinheiro. Depois que eu saí do J.B. eu fui trabalhar na revista Veja, revista da Abril, em 80, antes de eu ir para a Iugoslávia... 80, 81, 82... eu comecei a trabalhar até pra revista Ilusão, a revista Amiga, eu trabalhava para essas revistas todas. Eu

ganhava dinheiro para caramba, porque era o tipo de matéria assim, eu ia conversar com o Mário Gomes e dizia: Mário Gomes, deixa eu abrir as cartas das suas fãs e fazer uns comentários. Eu consegui fazer matérias assim, eu abria as cartas das fãs do Mário Gomes e fazia uma matéria; o Vagner Montes, por exemplo, eu fiz uma entrevista com ele, ele tinha um apelido de “chicote do povo” que ele tinha um programa na televisão, eu fiz uma entrevista completamente maluca com ele e aí publicavam a entrevista na íntegra, aí depois tinha um cara que fazia quase que tipo de magia no canal do Sílvio Santos e eu fui lá fazer a cobertura para a revista, quer dizer, eu era completamente louco, eu tava dentro da TV Globo entrevistando a Elizabete Savala que tinha quebrado o pé, aí eu inventava uma matéria em cima, aí teve um momento em que eu disse assim, minha caderneta de poupança estava ótima, eu cheguei assim: olha, não é isso que eu quero fazer da minha vida não, eu tô ganhando muito bem mas, tchau, eu não vou fazer mais isso. Aí eu cortei. Então praticamente eu parei um pouco com o jornalismo nesse momento, que coincidiu exatamente com a bolsa que eu ganhei.

1:21.20 Quando?

M: Em 82... eu tinha acabado de sair da faculdade, eu já era, quer dizer, nessa época eu era 1% da população que tinha diploma universitário, e desse 1% ainda ganhei uma bolsa para ir para Europa, incrível. Então eu parti para a Iugoslávia que ainda tava sob aquele clima, das pessoas acharem que estava indo para a Cortina de Ferro, muita gente não quis responder às minhas cartas com medo de se envolver e eu morria de rir com isso, quando eu fui para lá para fazer um estágio num estúdio de animação, que foi a Zagreb Film. E foi uma viagem fantástica, aí foi uma virada de cabeça de dez anos, porque aí você entra em contato com outro tipo de cultura, com um outro tipo de economia, um outro tipo de movimentação, e logicamente eu estava

praticamente como estudante, eu tinha uma bolsa de 700 dólares. Gente, o que eu fiz com 700 dólares hoje eu não faço mais nunca, porque a gente bota uma mochila nas costas e conhece a Europa praticamente inteira. Então a passagem do cinema para outras atividades também passa por essas coisas, de você de repente ver também o que é que você tá fazendo. Mas que tava dando dinheiro tava, eu ganhava por matéria que eu fazia, então fazia três matérias por dia e ainda tinha o dinheiro pra táxi e etc., quer dizer, estava ganhando bem mas chegou o momento que eu vi, não é isso o que eu quero fazer, não é esse tipo de jornalismo que eu quero fazer não. Então eu peguei, entrei exatamente nesse concurso de bolsa e fui para a Europa. E muita gente teve outro tipo de atividade, além das coisas mais ligadas ao cinema, eu fazia jornalismo quase como se eu tivesse fazendo documentário, entende, (falhas) na realidade toda a vez que eu saía para entrevistar alguém, para conversar com alguém, na minha cabeça era como se eu estivesse fazendo documentário (falhas). Até quando eu estou escrevendo um texto de cinema é assim, parece que eu estou escrevendo para cinema, eu tenho imagens do que eu estou escrevendo, é isso aí.

1:24.05 Na época das cooperativas, da CORCINA, e da grande movimentação da ABD, tinha muita discussão sobre a atividade cinematográfica. Bom, depois que o Fotograma fechou e além do grupo Noz, tinha alguma união de discussão de animação no Brasil mais amplo, além do grupo Noz que eram três pessoas?

M: Não existia. O grupo Noz como eu dizia (falha) trabalhava completamente isolado. A gente fazia as coisas e depois mostrava um pro outro. (falhas) A coisa começa a assim, em termos de animação, a partir dos festivais a gente começou a se conhecer e foi uma coisa interessante, que eu não sei porque, acho que é coisa do destino, eu sempre terminava conversando com as pessoas e

terminava indo pra mesa, dirigindo os debates, esse tipo de coisa. E nos festivais começou a ideia de fazer os encontros só sobre cinema de animação, e a gente fez vários encontros, fizemos o encontro em São Paulo, em Campinas, em João Pessoa, no Rio Grande do Norte (falha) e nesses encontros (falhas) exatamente a gente começou a questionar a representatividade do cinema de animação. Mais essa coisa praticamente morreu nesses encontros, o que deu uma força maior ao cinema de animação foi a criação do Anima Mundi. O Anima Mundi já tá na 11ª edição agora, e fez isso, reuniu todas as pessoas que fazem animação no Brasil. E (muitas falhas) muita gente porralouca, então de repente a gente separa, a gente reúne num grupo e diz, não, a gente vai fundar e depois a gente discute e o que acontece é isso, a gente tá fundando agora, em (falha) 2003, a (falha) Associação Brasileira do Cinema de Animação, cujo objetivo é exatamente esse: lutar pelo espaço do cinema de animação e fazer com que ele seja conhecido e tenha (falha) nos festivais, nos concursos, ou que tenham concursos para cinema de animação, pra você ver como essa coisa vem de muito tempo, desde os anos 80 a gente fazendo encontros nacionais e em estados e só agora em 2003, finalmente a gente conseguiu colocar no papel uma associação. E também pra mostrar o processo, como é que nasce uma associação de classe, etc. Assim, através de festivais. Pra quem faz cinema os festivais funcionam muito como congressos é o nosso congresso. Da mesma forma que tem congresso de medicina, de arquitetura de (falhas) eu acho que cinema (falhas) é aí que você conhece as pessoas com quem você troca ideias, que você começa a ver quem é que faz parte do seu mundo, da sua patota.

EXTRAS

De: Roberto Moura <rmlmoura@superig.com.br> Assunto:
acorda grupo FOTOGRAMA!

Para: "antonio moreno" <riquinho12000@yahoo.com.br>

Data: Terça-feira, 6 de Abril de 2010, 10:08

Alô Moreno

Estou escrevendo para o livro do Alternativo um capítulo de "antecedentes" em que aparece o festival JB. Nesse capítulo os realizadores com quem vou trabalhar na frente "aparecem", e faço rápidas biografias (na base de dados dos verbetes biográficos e dos filme de cada um) e você surge com o grupo Fotograma. Assim, uma primeira demanda: na sua entrevista você já surge no Rio. Fala sumariamente da sua família, de sua formação lá, e de sua vinda pra maravilhosa (veio só?).

Sobre esse texto - que foi escrito por um dos alunos-pesquisadores que não sei mais qual, onde ele não precisa as fontes - tenho dúvidas:

. "Pela primeira vez é dado um prêmio do Festival JB ao melhor filme de animação, tendo o vencedor sido "A luta", de Sérgio Bezerra Pinheiro (Pernambuco). Outras duas animações "Status quo" e "A Pantera negra" receberam uma menção especial do júri. Ambas eram realizações do grupo Fotograma, formado por elementos egressos do extinto CECA (Centro de Estudos de Cinema de Animação), por sua vez, criado e composto por um grupo de alunos da Escola de Belas-Artes em 1967. No CECA, já haviam sido realizados alguns filmes curtos experimentais que iam desde o filme abstrato ou figurativo direto na película, passando pelo desenho animado, até experiência com marionetes e recortes animados. São produções do grupo: "O palhaço domador", "O coelhinho sabido" e "O revólver justiceiro" (inacabado) de Rui Oliveira, com marionetes animadas, e "Negrinho do Pastoreio, desenho animado de Jô Oliveira. Nascido no ano seguinte, na casa do cartunista Zélio, o grupo Fotograma teve como uma de suas atividades a organização de mostras de cinema de animação internacional no Museu de Arte Moderna. Além disso, tinha um programa dedicado ao gênero no extinto canal 9 do Rio de Janeiro. Foram realizações do Fotograma os já citados "A Pantera Negra" desenhado direto na película e com partes em desenho animado filmado quadro-a-quadro por Jô Oliveira, e "Status Quo", desenho animado de Carlos Alberto Pacheco, com animação de Stil. Além de "O Saci", desenho animado, outra realização de Jô Oliveira. O grupo Fotograma é extinto no ano seguinte à sua criação (os motivos são dados na ENTREVISTA MORENO), mas seus ex-integrantes seguem produzindo:

"Semente", de Pedro Aares, "Vida é consumo", de Ênio Lamoglia, "Possebox" de Hiroqui Ono. "A máquina de fazer amor", de Stênio Pereira e "Filme de animação sem título" concorreriam ao festival JB de 1969."

Tenho várias perguntas:

Você tem alguma lembrança do filme pernambucano?

A relação grupo Fotograma e CECA está correta?

Você na gravação fala das mostras que vocês fizeram no MAM mas não fala desse programa de televisão (canal 9). Conta mais, isso é bacaníssimo.

Os dois filmes premiados no JB 68 ("Pantera Negra" e Status Quo") já eram do grupo Fotograma?

Confere - please - os filmes posteriores ao grupo.

De quem era "Filme de animação sem título" que concorre ao JB 69? Você não entrou com filme nesse festival?

Desculpe pelo abuso, mas tudo pela verdade histórica. Ainda vou perguntar mais.

Abraço do Roberto

Mr. Robert, depois respondo com calma, por enquanto fotos. Tem uma repetida pois não sei qual a que está melhor, é da filmagem do Status Quo - dirigido pelo Carlos Alberto Pacheco e animado pelo Stil. Eu fiz artefinal e ajudei na filmagem, na truca de 16 mm, montada pelo Carlos Alberto. A Outra é uma foto de uma reunião na casa do Elamar (que faleceu ano passado, o mesmo que era do MR8 e participou do sequestro do avião para Cuba - ele não aparece na foto) mas dá para identificar o Silvio Tandler.

abç

Moreno.