

ENTREVISTA COM JACQUES DEHEINZELIN

Diretor de fotografia da Vera Cruz, empresário da Jota Filmes, produtora de filmes comerciais, pesquisador da economia do cinema e, atualmente, economista autodidata.

Entrevista realizada no apartamento de JD, em 23 de fevereiro de 2011, São Paulo, capital.

Entrevistadora:

Anita SIMIS¹

SIMIS: Jacques, creio que seria interessante começar pela sua saída da França.

DEHEINZELIN: Eu nasci perto da fronteira da Bélgica em uma região que foi invadida três vezes durante as guerras franco-alemãs: na guerra de 1870, vivenciada pelos meus avós, que ficaram ocupados; de 1914 a 1918, em que meus pais ficaram ocupados; e a de 1939 a 1944. Desse convívio com a guerra nasceu uma posição muito firme de meu pai, principalmente, que era pacifista. Eu nasci sob essa visão pacifista, em uma região marcada pelas guerras, pelo antigermanismo que havia entre a França e a Alemanha, uma rixa que substitui a que existia entre França e Inglaterra e que era muito forte. A guerra nos dominava totalmente, ideologicamente, e também, eu diria, fisicamente, porque perto de Laon, cidade onde passei minha infância, por volta de 20 quilômetros de lá, houve, durante quase toda guerra de 1914, uma guerra de trincheira. Havia imensos cemitérios que definiam a paisagem, cemitérios americanos, ingleses, franceses, alemães, que formavam um vestígio estupefaciente dessa guerra. Assim nasceu a ideia, que para meu pai era muito forte, de que era preciso acabar com essa rixa franco-alemã, que era de uma estupidez absoluta, como toda guerra. E veio a guerra, houve a ocupação, e meu pai uniu-se a pacifistas franceses que estavam um pouco na linha dos Thibault² que faziam do pacifismo a sua marca principal. Ou seja, com a ocupação firmou-se a ideia de reconciliação franco-alemã, o que também era parte da propaganda nazista que, aliás, era bastante bem feita... Dos 13 aos 16 anos eu vivi essa ocupação dominado pela necessidade de uma reconciliação franco-alemã. O resultado disso foi que, depois da liberação, fui julgado e expulso do sistema oficial de ensino, o que pra mim foi marcante porque, desde então, sou autodidata. Na França, podia-se fazer o exame do *baccalauréat*, por exemplo, sem necessidade de cursar, isto é, tinha-se acesso ao diploma sem frequência à escola. Eu passei dois anos como autodidata, tirei o diploma e, desde então, basicamente, a minha vida não mudou muito, porque aquilo que eu fazia aos 16 anos eu faço hoje. Isto é, estudar com total autonomia... Não devo absolutamente obediência a ninguém, nem sou disciplinado por qualquer tipo de orientador... de outro modo eu não seria eu mesmo. Depois de tirar esse diploma do ensino secundário, depois de ter que escolher uma profissão, li alguns livros: sobre a economia política, a sociologia e, entre outras, sobre Hitler e Marx,

¹ Professora livre-docente da Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Araraquara.

² Thibault é o título de um romance francês, escrito por Jean Martin du Gard. No romance, Thibault é o nome de uma família em que um dos personagens é um pacifista antes e durante a Primeira Guerra Mundial.

para me situar melhor. Na verdade, minha primeira opção era próxima da sua, era algo como a sociologia, a economia, o entendimento desses processos. Desse meu interesse formou-se a minha razão e o meu estilo, e uma visão bastante clara de que a explicação dada pelo ensino oficial, especialmente em relação à economia política, não tinha base alguma na realidade, e que era preciso ser reconstruída. É a partir disso tudo, em parte, que cheguei ao cinema, que refleti sobre essa minha origem, com as bombas (os bombardeios), que fazia o “cardápio cultural” da Europa de 1944 a 1945. Eu tinha que me situar e não me encontraria no ensino formal. Foi assim que cheguei ao cinema, pois, por meio do cinema, eu poderia chegar a vários setores. Resolvi então estudar cinema, entrei no espírito da cinemateca, que era algo extremamente novo pra mim, já que, até os 14 anos, só havia ido duas vezes ao cinema, uma, para ver *Branca de neve e os sete anões* e outra, em um cinema em Paris, para ver algo da atualidade. Em Paris, havia cinemas que funcionavam 24 horas. Foi meu único acesso ao audiovisual até os 14 anos, e quando descobri o cinema foi um deslumbramento. Cursei cinema em Paris, fiz duas escolas, pois meu pai me permitiu e financiou meus estudos, mas desde que fossem ligados a uma profissão mais técnica, e por isso fiz fotografia.

Por motivos diversos, complicados, que até hoje não entendi, fui contratado pela Vera Cruz. Cavalcanti contratou um colega meu que tinha feito uma das escolas comigo, o John Waterhouse. Ele o contratou porque queria repetir a experiência canadense, criando uma escola de cinema no Brasil que começaria a partir de documentários produzidos pela Vera Cruz, que seriam um estágio experimental com o intuito de criar equipes.

Aqui no Brasil havia isso, que de alguma forma me encanta, essa história que você mesma descreve nos seus trabalhos, da criação do cinema, da criação de São Paulo. Havia o próprio Zampari, que considero o “herdeiro da lata de conserva”, já que a Vera Cruz foi construída com o dinheiro da venda das latas produzidas pela metalúrgica Matarazzo. Quando lembro porque estou aqui, ouço o barulho das latas na fábrica que eu fotografiei. A fábrica foi uma das coisas importantes pra mim, já que era de propriedade do Ciccillo Matarazzo e que o próprio Zampari era o técnico contratado. Zampari era funcionário, não era o dono, e embora fosse razoavelmente rico, e ganhasse muito bem, não era, porém, tão rico como o Ciccillo. Então atrás disso havia todo esse desenvolvimento dos Matarazzo, que é outro aspecto da cultura aqui desenvolvida, pois as fábricas deles foram extremamente importantes para a constituição da São Paulo de hoje. Politicamente, São Paulo é formada, estruturada, mobiliada pelas construções dos Matarazzo, que são até mesmo a sede, a moradia da prefeitura, do governo do Estado. Matarazzo tem uma importância considerável dentro da história do Brasil e, graças a Ciccillo, da história da cultura paulistana. Zampari, curiosamente, não era absolutamente um fã do cinema, era fã do teatro. Ele veio para o cinema por meio do teatro, pois achou que o cinema oferecia uma possibilidade de industrialização. Como tinha esse passado industrial, essa ligação com Ciccillo e outros industriais, resolveu então se dirigir ao cinema, comprando uma camerazinha de 8 mm para, em um domingo, fazer um filme, uma história em torno da piscina com todos os grã-finos, o pessoal do teatro, na sua própria casa, sobre a “história do roubo do anel”.

Eu cheguei de avião em janeiro, começo de fevereiro, exatamente há 61 anos. Era começo de 1950. Primeiro foi um deslumbramento, porque frequentei os melhores hotéis de São Paulo. Depois caí muito de padrão de vida, pois fui morar em uma granja em São Bernardo do Campo, sede da Vera Cruz, e com o que o Ciccillo entrou no capital da companhia. A ideia do

Ciccillo era transformar em estúdio de cinema essa granja desativada – houve uma epidemia à época – localizada na recém-desenvolvida São Bernardo do Campo, e lá construir um bairro, o Jardim do Mar. A ideia de se fazer uma Hollywood brasileira surgiu porque Hollywood era a possibilidade máxima de valorização imobiliária. Para Ciccillo e também para Zampari criar uma Hollywood iria valorizar enormemente a gleba. Criou-se então a Vera Cruz.

Cheguei pouco tempo depois e fui parar em Ilha Bela – eu era sempre o primeiro dos “técnicos estrangeiros” a chegar. Logo que cheguei, Zampari e, provavelmente, Cavalcanti também, vivenciaram a triste realidade: eu era um equívoco, pois eles queriam contratar um técnico e eu não passava de um recém-saído estudante, que nunca havia entrado em um estúdio de cinema; tudo aquilo que eu sabia, eu sabia por meio de cursos de escola, mas não da prática. Mas como cheguei antes dos outros, fui ser diretor de fotografia das primeiras filmagens do filme “Caiçara”. Comecei a montar o filme antes de alguém chegar, mas eu era o quebra-galho, muito mal colocado na Vera Cruz, um moleque... Inclusive tinha uma aparência física de adolescente, não tinham nenhum respeito por mim. Quando Cavalcanti saiu, eu fui chamado primeiro pela Maristela, que se criava à época, depois pela Multifilmes. Fiquei na verdade muito pouco tempo nelas, mas no período em que fiquei por lá, tentei informar-me sobre o Brasil. Quando a Multifilmes fechou, fiquei desempregado. Somente então quis entender porque estava desempregado, e fui pesquisar por conta própria, o que me fez voltar à minha primeira vocação de pesquisador economista.

Como eu era muito cabeçudo, quis, por exemplo, entender porque a Igreja Católica estava metida com o cinema. Então pesquisei e tive acesso, graças à Comissão Municipal de Cinema, a todas as vendas de cinemas. Lembro-me de que fui a um dos cinemas, quase na esquina da Paulista com a Brigadeiro Luís Antonio, que, à época, era o conjunto de uma Igreja e de um cinema bastante grande, com 1500 lugares. Nos livros da Prefeitura, a renda registrada era evidentemente muito baixa e fraudulenta. Então fui ver o padre, em um dos episódios mais constrangedores da minha vida, pois o padre começou a chorar e me explicou a sua situação: tinha despesas, e o cinema tinha sido criado para dar renda para Igreja. Por essa razão devia sonegar, já que era disso que a paróquia vivia. Curiosamente, esse cinema foi transformado num dos primeiros supermercados da rede Pão de Açúcar. O Pão de Açúcar era uma padaria e confeitaria na Brigadeiro Luís Antonio. O Valentim Diniz, o pai do Abílio Diniz, começou a vender por ali...

Fui também ver uma imobiliária que construía aqueles prédios com cinemas que, em certa época, estavam muito ligados a hotéis – como era o caso do Ipiranga, ou a um grande conjunto, e a galeria, como o Conjunto Nacional, na Paulista. E então percebi algo que o Zampari também me explicou. Nos cinemas há filmes que fazem muito sucesso e filmes que fazem menos ou quase nenhum. Ou seja, uma grande característica do cinema é a enorme desigualdade da frequência. No entanto, as pessoas têm a experiência dos cinemas lotados. É um cálculo simples que pode ser feito, multiplicar o preço da entrada pela lotação, pelo número de dias. Muitos construíram cinemas em seus conjuntos a partir desse raciocínio: têm em mente os cinemas sempre lotados.

E então deveria se pensar na questão dos preços e, por exemplo, na atuação da União Nacional dos Estudantes que tinha feito do tabelamento dos preços e do preço da meia-entrada a grande bandeira das organizações estudantis daquela época. Houve, em 1948, um incidente em Belo Horizonte, um choque da polícia com os estudantes, com vítima e morte. A

partir disso, os milicos encamparam o tabelamento dos preços do cinema como uma das suas razões de existir.

SIMIS: Já eram os militares, em 1948?

DEHEINZELIN: Eram. Já naquela época o Conselho de Segurança Nacional se ocupou da questão, bem antes do golpe. Houve, antes de 1950, incidentes entre a polícia e os estudantes. O Conselho de Segurança Nacional tratou da questão criando um sistema de tabelamento, um sistema de comando dos preços, que se ocupava basicamente de duas coisas: do preço do transporte dos ônibus e do preço do cinema. E tudo isso levou àquilo que você analisou, preço baixo, necessidade de uma compensação cambial, o que me levou ao Banco Central – que à época nem era Banco Central, era SUMOC, Superintendência do Crédito.

Fui parar na esquina da Rio Branco com a Getúlio Vargas, porque todas as vezes que pesquisava eu buscava diretamente nas fontes. Fiz uma análise que me transformou, mais ou menos do dia para noite: mandei esse meu relatório para uma revista do Rio que se chamava **Publicidade e Negócios**. A pesquisa foi publicada quase na íntegra e, a partir desse momento, tornei-me um especialista de economia do cinema.

SIMIS: Você já estava na Comissão Municipal de Cinema?

DEHEINZELIN: Cheguei à Comissão Municipal de Cinema através desse artigo. O artigo chamou a atenção principalmente de Tambellini.

SIMIS: Já conhecia o Tambellini?

DEHEINZELIN: Não me lembro; provavelmente não. Ele me chamou em função desse artigo. Como ele acabou sendo meu padrinho nisso tudo, passamos a fazer uma dupla, de alguma forma, ele atuando e eu, mais nos bastidores, estudando, fazendo relatórios. Foi assim que fizemos a primeira Comissão Municipal, depois a Comissão Estadual, e depois o grupo, o GEIC (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica), já no Juscelino.

SIMIS: É isso o que mais me interessa. Gostaria de todos os detalhes que você puder lembrar. Trouxe, inclusive, alguns nomes que formavam essa Comissão Municipal de Cinema para reavivar um pouco sua memória, já que alguns fatos são construídos oficialmente e outros são construídos por quem realmente se envolvia e trabalhava. Só para lembrar um pouco, situar talvez, havia uma Secretaria de Educação e Cultura, de João Acioli, cuja gestão era feita pelo então prefeito Lino de Matos. O presidente da Comissão era o Rossini Camargo Guarnieri, justamente porque ele era o representante da Secretaria de Educação e Cultura. Essa comissão era profissionalizada? Você recebia um pró-labore, era contratado?

DEHEINZELIN: Não havia pró-labore. Deixe eu lhe explicar algumas coisas... O Tambellini tinha um papel central nessa história, era ele quem movimentava as coisas. Nos unimos ao redor de Tambellini, que era o estatístico da Biblioteca Municipal.

SIMIS: Como profissão?

DEHEINZELIN: Era com isso que ele ganhava a vida. Na biblioteca havia um mezanino em que vinham parar todas as fichas dos leitores. Eram dois estatísticos, o Tambellini e um outro, que era filósofo, editor da revista de filosofia. No meio dos montes de fichas havia então os filósofos e o pessoal de cinema que se encontrava lá. Os dois faziam um sorteio anualmente para saber quem faria a estatística do ano. O trabalho se desenvolvia do seguinte modo: a partir de variações percentuais que eles próprios decretavam, eles calculavam o número de fichas invertendo o processo estatístico, e então não gastavam mais que um meio dia para fazer a estatística. Durante todo o resto do tempo a turma se reunia no local.

Outro fato extremamente importante é que Tambellini era cunhado do Roberto Campos. E o Roberto Campos, pelo que consta nas suas memórias, tinha por ele uma estima bastante grande. Assim, logo que eu o conheci, quando fiz esse estudo, o Tambellini me levou no Hotel Jaraguá para ver o Roberto Campos. Ele iria tomar o avião em Congonhas e choveu. Uma dessas chuvas como as de hoje. Havia alagamentos no trajeto o que deu tempo para ele ler todo o artigo com a luzinha do táxi. Ele fez algumas perguntas e realmente se interessou. O Tambellini tinha esse poder de ligação com o Campos... durante toda vida ele teve esse poder. O Roberto Campos foi realmente uma das figuras centrais do sistema político brasileiro, e naquela altura já era superintendente do BNDES. Era ele, o Roberto, que encaminhava as coisas. Enfim ele tinha essa tessitura política.

Você perguntou do Rossini, por exemplo, ele era uma das figuras do “partidão”, que ocupava um lugar central dentro do cinema.

SIMIS: Mas que estava na ilegalidade!

DEHEINZELIN: Estava, em termos. Estava porque todo mundo sabia que não acontecia absolutamente nada, era uma ilegalidade meio fajuta, então tinha sua importância. Havia outra figura bastante importante na época que era a do Almeida Salles, o crítico de cinema, e o B. J. Duarte, de quem me lembro bem. O Duarte era irmão daquele que tinha uma revista importante, o Paulo Duarte (revista **Anhembí**), que representava de alguma forma a direita. Direita e esquerda brigavam, mas não era muito sério. As propostas eram elaboradas, pelo que me lembro, praticamente pelo Tambellini e por mim, e formalizadas pelo Almeida Salles, que era advogado da Assessoria Técnica Legislativa do Estado. Como autodidata, comprei o **Vade Mecum Forense**, o grosso compêndio de leis de uso dos advogados. Eu lia a Constituição, as leis, o que é a Superintendência da Moeda e do Crédito (SUMOC). De alguma forma, eu me transformei em um advogado especialista nos negócios de cinema, e como pesquisava, eu tinha fotocópias. Isso me levou a esse relacionamento com os governos, o municipal primeiro, depois o estadual e o federal.

E isso foi outra coisa importante para mim: a Vera Cruz não era apenas um empreendimento particular, era, na verdade, praticamente um empreendimento estatal, já que quase todo o seu financiamento foi feito primeiramente por meio do Banco do Estado e, depois, com ajuda do Banco do Brasil.

Não sei se foi acaso ou esperteza, mas a Vera Cruz comprou os direitos do *Sinhá Moça*, que eram de autoria da mulher do presidente do Banco do Estado – o que certamente facilitou muito o fluxo do dinheiro. O Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC) foi criado para resolver o escândalo que estava à vista, o do financiamento pelo Banco do Estado e pelo Banco do Brasil de um empreendimento que já estava falido quando os bancos entraram em cena. Não precisava ser muito esperto para perceber isso, mas não foi percebido, e entraram com o dinheiro. O Banco do Estado era muito grande, tinha muita gente, e nos foi designado um dos gerentes, o Sr. Bastos. O Bastos, que não entendia nada de cinema, era profissional de banco, ficou exclusivamente dedicado a tentar solucionar o problema do financiamento escandaloso da Vera Cruz. Ficou sabendo da minha existência e me chamou. Então passei a ser, mais ou menos, assessor dele.

Eu tive uma participação bastante intensa porque para fazer tudo isso nós tínhamos que ter associações, sindicatos, então fizemos uma série de associações. Foi então que entrou na minha vida Tito Batini, que era de esquerda, do “partidão”, e presidente da Associação Paulista de Escritores. Mas o Batini estava realmente interessado em fazer cinema, e como era romancista, tinha a ideia de transformar os romances dele em filmes de longa metragem. Por um tempo, eu trabalhei com ele, logo no começo quando saí da Multifilmes. Fui chamado por ele porque, naquela época, havia um esquema, que continua até hoje, e que era bastante comum, de venda de cotas de participação nos filmes. Batini montou uma produtora para fazer filme do romance dele, e tinha dois rapazes corretores que percorriam o interior vendendo as cotas. E, para vender as cotas, ele precisava ter alguma coisa, e essa alguma coisa era eu, que era o “técnico estrangeiro chamado pela Vera Cruz” do material de propaganda, e a essa altura eu já estava tentando roteirizar o romance dele. Isso devia ser 1953 e por volta dessa época começou a ter importância a televisão. Por meio da televisão entramos na propaganda e no comercial filmado. O que talvez tenha sido o primeiro foi produzido pelo Tito Battini e fui eu que filmei. Era um comercial dos padres beneditinos pela sua bebida, e, me lembro bem, tomamos um porre junto com eles. E se iniciava assim também minha carreira de publicitário, quando comecei a acompanhar um pouco mais a televisão, com todos os preconceitos que o pessoal do cinema tinha. (Eu lembro que, ainda na França, eu fotografei uma das primeiras emissões da televisão francesa, e o pessoal de cinema já tinha essa posição, um preconceito bastante marcado contra a televisão).

SIMIS: E também o Walter George Durst...

DEHEINZELIN: O partidão dominava amplamente, a ideologia do sistema era o partidão.

SIMIS: E você? Nunca participou?

DEHEINZELIN: Não, eu não tinha muito entusiasmo pelo partidão. Eu estava em uma situação bastante ruim, porque eu era, na minha origem, um pacifista antimilitarista, condenado por colaboração com o nazismo. Meu primeiro contato com o partidão foi com quem me julgou, meu inquisidor, um jovem que não devia ser muito mais velho do que eu, talvez tivesse uns 22 anos, enquanto eu tinha 16. O rapaz tinha lá no braço o emblema da foice e do martelo, discuti um pouco comigo, foi até simpático, e concordei com ele que não

era o melhor caminho para um pacifista a colaboração com o nazismo. Mas eu fiquei sempre assim com o comunismo, assim, com certa suspeita, inclusive por conta de eu ter lido Marx e também de ver certa relação entre o partidão e o militarismo comunista. Ao menos o militarismo do comunismo real, que até hoje domina amplamente todo o cenário do comunismo, como o “comandante Fidel”. Na época eu tinha uma posição difícil politicamente, porque era engajado, mas na verdade eu tinha bastante estima pelo Roberto Campos, que não era exatamente de esquerda. Tambellini era, mais ou menos, próximo das minhas posições um pouco ambíguas. Depois de tudo o que houve, eu trabalhei ainda com o governo algumas vezes, ou dentro das entidades, e, posteriormente, é que surgiu a publicidade.

SIMIS: Antes da publicidade, ainda nesse período, em meio a essa escalada em que você foi participando da Comissão Municipal, depois da Estadual e da Comissão Federal, você chegou a participar do GEIC? E do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) também?

DEHEINZELIN: No GEIC sim. No Geicine, não.

SIMIS: Então você estava em Brasília, ou era no Rio? Você chegou a morar no Rio, como é que foi essa relação com a cidade?

DEHEINZELIN: Havia reuniões no Rio. No meu caso, em muitas dessas comissões eu fui relator. Cheguei a fazer um relatório de reforma da Vera Cruz, pois eu era pago pelo Banco do Estado como diretor da Vera Cruz.

SIMIS: E, com isso, você conseguiu justificar? Esse relatório era pra justificar a aplicação do banco?

DEHEINZELIN: Era para fazer um financiamento, a ideia era injetar o dinheiro para uma tentativa de retomada. Então foi feito um relatório, que era mais um relatório técnico de reforma de Vera Cruz, apontando para a necessidade de dinheiro para produção.

SIMIS: Mas que não levou a nada? Ou levou?

DEHEINZELIN: Não levou a nada porque, embora tenha sido aprovado pelo grupo, o presidente do grupo era o chefe de gabinete do Juscelino, Osvaldo Penido. Foi marcada uma reunião para assinar em nome do Governo Federal, com o pessoal do Banco do Estado – uma espécie de reunião de Estado, no salão nobre do Banco de Estado. E então chegou esse chefe de gabinete do Juscelino, badalado por todo mundo, mas que era dado a excessos... E naquele dia ele estava num fogo... chegou atrasadíssimo, deixou todo mundo esperando. Quando chegou, em sua exuberância, começou a falar, e pôs um zero a mais no relatório. Não lembro mais quanto era, se eram 10 milhões, ele colocou 100 milhões. Tentamos refutar, e ele dizia “não vamos ser mesquinhos”. Fez um discurso entusiasmadíssimo! Como era o chefe de gabinete de Juscelino, e ninguém entendia de números, todo mundo topou, e então foi feito

o acordo com um zero mais. Mas havia um problema, pois era uma sociedade entre o Banco do Estado e o Banco do Brasil, 50 por 50. Aumentar 50 de 100 era uma coisa; 50 de 1000 era outra. Quando levaram isso para o então governador Carvalho Pinto, que era muito ciente dos números, ficou puto da vida e mandou o Banco do Estado desistir do acordo. Por isso, a Vera Cruz pifou naquela altura.

E então não deu pra continuar, larguei, e surgiu a publicidade. Durante uns tempos, continuei ligado à atividade associativa, era presidente da Associação dos Produtores de Propaganda e do Sindicato dos Produtores de São Paulo. Eu sempre privilegiei de alguma forma essa minha atividade associativa em relação a minha atividade empresarial. E como produtor e diretor de propaganda, foi se desenvolvendo, de alguma maneira, ao redor de mim, aquela faceta de deslumbramento pelo estrangeiro. Como eu tinha um sobrenome estrangeiro e sotaque, era de se supor que eu tivesse alguma coisa a mais do que o pessoal daqui mesmo, então eu fui largamente beneficiado, tenho a impressão, nesse começo do cinema publicitário. Eu também não era dos piores, fui reunindo o pessoal, como Sérgio Toffani. A experiência de Sérgio Toffani começou na Maristela, eu o conhecia desde então, conhecia toda a turma, então começaram a chegar na Jota Filmes. Fui crescendo e tudo isso em função do fato de que – eis o que é extremamente importante na história da minha vida – eu era razoavelmente competente em matéria de cinema. Em matéria de cinema eu conhecia quase tudo. Eu tinha uma relação com a propaganda meio difícil, porque eu achava a propaganda de uma estupidez absoluta e eu realmente tinha dificuldade para dignificar, valorizar ao extremo a forma como as coisas são ditas e valorizar isso de uma maneira que permitisse cobrar preços astronômicos. O estrelato publicitário, que é um negócio *sui generis*, que tem a ver um pouco com o estrelato cultural também, dos pintores, da fama acompanhando o processo criativo e gerando uma renda altíssima, me causava certa aversão. Devo dizer que tinha aversão de tudo aquilo que vinha desde a França, com todo esse negócio dos pintores famosíssimos, do Van Gogh vendido por dezenas de milhões de dólares, de todo esse mito. Essa fama cultural nunca me empolgou muito, eu tinha uma desconfiança muito grande que era extensiva à propaganda, que fez gente famosa e bem sucedida, bem de vida. Se eu tivesse compartilhado desse estilo de vida, talvez poderia ter tido também, por que não? Mas eu não compartilhava, achava tudo isso uma besteira solene, então eu não conseguia me situar dentro da propaganda.

SIMIS: Eu ainda queria voltar a um ponto que me interessa nessa questão das entidades. Eu sei que no GEIC você elaborou várias medidas que se tornaram efetivas, de proteção ao cinema, principalmente em relação a essa questão cambial. Mas não tenho certeza se você participou, por exemplo, dessa proposta, taxando o filme estrangeiro para adquirir com isso uma renda para depois sustentar, em grande parte, o Instituto Nacional de Cinema. Na verdade, era uma taxa sobre a remessa de lucros das distribuidoras estrangeiras. Você chegou a participar dessa proposta?

DEHEINZELIN: É por isso que havia uma Comissão Municipal de Cinema. O cinema estava sob o regime do sistema tributário brasileiro e estava no âmbito do fisco municipal. Minha primeira ideia, junto com o Tambellini, era fazer uma lei municipal – que foi feita em São Paulo – com reciprocidade em todos os municípios. Então começamos a tentar fazer uma

rede de administração municipal que utilizaria essa rede de tributação municipal para fazer uma subvenção, uma premiação à produção nacional.

SIMIS: Então você participou do prêmio do adicional?

DEHEINZELIN: Posso dizer que eu, basicamente junto com o Tambellini, fui autor disso.

SIMIS: Vocês tinham como modelo o cinema italiano?

DEHEINZELIN: Eu não lembro bem disso. Nós tínhamos todos os modelos de auxílio. Como a Constituição Brasileira tinha outorgado ao município o sistema de regulamentação do cinema, não havia como fugir disso sem mudar a própria Constituição. Posteriormente, com o governo militar, tudo isso foi abolido, porque não havia mais a Constituição, então tínhamos que pensar em termos de legislações federais.

SIMIS: Quando você trabalhava no GEIC, você ficava aqui mesmo em São Paulo?

DEHEINZELIN: O GEIC era só uma reunião de um grupo. Era mais ou menos semanal, então eu pegava o avião.

SIMIS: Você já sobrevivia com a Jota Filmes?

DEHEINZELIN: Naquela época eu era o assessor, mas quando fui para o GEIC eu já era diretor da Vera Cruz. Mas, à época, eu era principalmente o executivo das associações. Graças ao relatório que fiz, contataram Tambellini, que era um dos pilares do sistema. Depois conversei com o Abílio Pererira de Almeida, e o Abílio tornou-se outro pilar, oferecendo-nos anexos para uma parte das organizações Vera Cruz. A Vera Cruz tinha alugado um prédio em cima do Nick Bar, e então esse escritório tornou-se o ninho das entidades que nós fomos criando, para que tivéssemos a possibilidade de representação junto aos governos. Eu funcionava como executivo dessas entidades e ganhava a vida com isso. Depois o Banco do Estado pagou alguma coisa também para eu ser diretor da Vera Cruz. Então eu trabalhava em tempo integral nessas entidades, e, por esse motivo, o GEIC era uma das minhas atividades apenas. Tinha também quem representasse os críticos, como o Tambellini, o Almeida Salles, o Paulo Emílio, na Comissão Municipal. As atividades culturais, de fato, tinham uma importância representativa.

SIMIS: E o Fernando de Barros?

DEHEINZELIN: Eu não me lembro bem. Em geral, eu tinha sempre algumas discussões com as entidades culturais, pois que eu era o cara que representava a indústria.

SIMIS: E com o Paulo Emílio, você tinha muitas relações ou era fortuita?

DEHEINZELIN: Tínhamos, dentro das comissões, reuniões bastante frequentes. Eu discutia sempre com o Paulo Emílio e com o Plínio Garcia Sanches, que representava o Museu de Arte. Eu argumentava que, antes de haver as entidades culturais, havia a própria produção. A produção é fundamental; sem a produção não há o que justifique nem a crítica, nem a cinemateca, nem o ensino para o exercício de uma profissão. Tudo isso pesou muito na balança para a minha retirada. Eu era levado a uma visão meio mercantilista, nas estatísticas do cinema. Devia-se ser muito objetivo quanto às rendas, o que causava certo mal-estar. Para responder a sua pergunta em relação ao pessoal da cultura, tanto o Paulo Emílio, quanto o Glauber, com quem eu praticamente não tinha nenhum contato, já se queixavam das estatísticas que eu citava. Porque, de fato, as estatísticas não eram muito encorajadoras da produção cultural. O ideal da produção cultural é realizado hoje, com o sistema dos incentivos fiscais. A minha posição mais mercantilista não era excepcionalmente bem-vista. Eu era, em relação ao pessoal da cultura – e sempre fui assim –, um cara que não era muito freqüentável, porque apresentava dados de um realismo pouco encorajador. Eu vivia nessa dubiedade, porque, antes de mais nada, era interessado no fenômeno do cinema enquanto sala, algo extremamente importante do cinema nos anos 1950. É interessante, por exemplo, o vínculo da estrada de ferro com o cinema, que fez com que a boca do lixo estivesse lá perto da estrada de ferro, já que as latas de filmes, que eram pesadas, eram transportadas pela estrada de ferro. Havia então vários circuitos que acompanhavam as estradas de ferro. Todas as cidades do interior eram alimentadas desse modo. Havia, inclusive, um sistema de sonegação, porque o cara exibia o filme, sei lá, em Ribeirão Preto, mas ao mesmo tempo ele passava em Leme, porque ele sonegava as vendas das salas. E tudo isso me interessou, eu procurei entender essas relações. Por que está lá? Por que as distribuidoras estão ligadas às estradas de ferros? Quais são os circuitos? Por que se criaram os circuitos? Isso, de alguma forma, me valeu uma relação razoavelmente boa com os donos dos circuitos, como o Severiano Ribeiro. E graças a essas reuniões eu tinha certo acesso a eles, eles me chamavam de “você” e eu os chamava de “você”. Quando todo mundo chamava o Severiano de doutor, eu o chamava de “você”, porque o conhecia de reuniões em que convivíamos em um plano de igualdade.

SIMIS: Hoje você já deve ter lido muita coisa do que a gente chama de Economia da Cultura. Como vê isso? Você é precursor, mas você era único, isolado.

DEHEINZELIN: Vou tentar definir. Eu estava nesse negócio de cinema, ligado pelo lado associativo e governamental, levado a isso pelo seu lado técnico, porque na minha produtora, eu tinha prédio, estúdio, equipamento, mão de obra. Eu fabricava parte desse equipamento e acabei dominando bastante bem o que era o cinema. Conheci o cinema pelo seu lado técnico, pelo seu lado de exibição, pelas suas contas, pela registoção, pelo lado associativo. Em retrospecto, hoje, vejo esse negócio de cinema, como um episódio muito curto na história do audiovisual. A invenção dos Lumière era o resultado de uma tecnologia mecânica, química, fotoquímica de revelação, tudo isso num episódio de um século. O fato de ser um episódio fez, de certo modo, com que me afastasse do cinema. Quando percebi em 1972, para voltar a minha história pessoal, eu já tinha mais ou menos desistido da ideia da publicidade. Queria provar que se podia fazer um ensino com o audiovisual em função de eu ter já minha desconfiança biográfica sobre o ensino. Eu via a possibilidade de fazer treinamento, de se

fazer alguma coisa. Estava já relativamente claro, na época, que o sistema de ensino tradicional, do professor, iria sofrer a concorrência do sistema de ensino audiovisual, e era a isso que eu queria me dedicar em 1970. Então, para isso, eu precisava recorrer ao Instituto Nacional de Cinema Educativo, pois era lá que se planejava alguma coisa.

Eu tinha proposto ao Barretão um plano para produção de longa metragem que consistia em aumentar o número de dias consideravelmente e fazer parte da renda do imposto ser paga ao exibidor. A minha ideia era aumentar a diferença entre os exibidores, os que entravam no jogo da produção nacional e os outros, de tal forma que eles levassem a melhor em relação ao exibidor que não entrasse. Era o Barretão quem indicava todo mundo na área de cinema. Mas, o ministro Passarinho se entusiasmou com o Ricardo Cravo Albim, que não tinha o cinema como praia, a praia dele era a música. E assim nomeou o Ricardo como presidente do Instituto Nacional de Cinema. O Barretão me designou como secretário de Planejamento.

Eu fui para lá porque eu quis. O único filme dentro da minha carreira, o único que me interessou, o primeiro de uma série que o Roberto Campos havia pedido para o Tambellini produzir. Seria uma série de filmes sobre o futuro do Brasil, sobre como criar o Brasil. Esse primeiro, sobre “investimento”, fui eu quem fez. Depois deveriam rodar filmes sobre o sistema de transporte, o sistema de energia, os vários setores terceirizados. Nesse planejamento, eu me empenhei bastante, havia meu interesse. Graças ao Roberto Campos, tive acesso a todo mundo. Por exemplo, eu tinha que fazer entrevistas... Lembro que entrevistei o Simonsen, então ministro das Finanças, eu acho. Entrevistei várias pessoas interessantes do sistema governamental, financeiro e econômico.

No INC, todos os filmes tinham um fichário muito bem feito das suas saídas. E o filme tinha apenas uma saída nos quatro ou cinco anos, uma única saída para exibição para o Roberto Campos. Ou seja, o filme nunca tinha sido exibido para ninguém a não ser para o Roberto Campos. E isso para mim foi um choque, e ficou bastante claro que se eu quisesse fazer um cinema educativo eu precisaria criar uma rede de exibição de cinema que basicamente não existia.

Enfim, quando eu cheguei lá, esse foi o primeiro ponto. Era o governo Médici, e então alguém cismou em fazer uma regulamentação das profissões de espetáculo. Foi feita uma comissão interministerial das profissões do espetáculo. O representante do Ministério da Educação e Cultura era o Ricardo, e eu era o suplente. Mas o Ricardo nunca foi, porque tinha outros compromissos e eu acabei sendo o relator dessa comissão. Não foi dessa comissão que saiu a regulamentação. A regulamentação saiu de outra comissão, quatro anos depois. Eu viajei para Brasília durante esse período e tive que pensar como era a profissão circense, a profissão do teatro, a profissão do cinema. A da televisão ficou de fora, porque a Globo não queria entrar, mas eu tinha que pensar nisso: como é que são essas profissões, qual é o futuro. O presidente da nossa comissão era um cara bastante simpático, o secretário geral do Ministério do Trabalho, que tinha feito carreira como sindicalista dos telegrafistas. Ele tinha feito carreira nisso e tinha chegado a ser presidente de uma associação mundial dos telegrafistas, não me lembro como se chamava. E ele me contava sobre a sua herança, isto é, que não haveria mais código Morse. Então fiquei me perguntando se o cinema não seria o código Morse da comunicação. Eu achei que não tinha chances, que o negócio era com eletrônica, que em termos de consumo do material audiovisual esse não seria mais predominantemente um sistema de salas, mas um sistema de uso doméstico, o que estava claro na televisão. Sobre o

aspecto da produção, o cinema não tinha vez, sob o aspecto da exibição, também achava que o futuro do consumo do audiovisual era muito mais um consumo individualizado do que um consumo de sala. Tudo isso era fruto da minha reflexão, mas eu tinha uma condição bastante grave: eu estava lá por delegação do pessoal de cinema. As produtoras de cinema me colocaram lá para representar o cinema e não para representar a televisão. Então, no fim desse mesmo ano, não é bem uma conclusão, achei que havia probabilidade de o cinema com o tempo desaparecer, em favor do sistema eletrônico, e de o sistema eletrônico tomar o lugar do sistema mecânico e químico do cinema, com um sistema de reprodução individualizado no lugar do sistema de reprodução em sala. Para mim o futuro não estava com o cinema, mas, por outro lado, eu não tinha nada contra o cinema e em toda minha vida tinha feito o cinema. Desse modo, fiquei numa situação absolutamente impossível: eu não podia chegar para os meus colegas e dizer “olha vocês me desculpem, esse negócio para o qual vocês me mandaram, então, eu não acredito mais nisso”. Hoje pessoalmente acho que o negócio vai encolhendo, e que tem se mantido de alguma forma pelo sistema de festivais, de incentivo fiscal, muito ligado ao sistema universitário. Criou-se todo um circuito, um sistema que resistiu bastante bem, mas que, a meu ver, não é o sistema do futuro. Eu já não tinha nenhum entusiasmo para defender esse sistema e hoje eu não tenho mesmo.

Você me perguntou em relação à cultura. A cultura é algo muito complicado para ser defendido. É preciso acreditar. Talvez para quem viva dentro da cultura, não fique muito claro até que ponto o pessoal da cultura forma uma espécie de classe, de religião que tem as suas características próprias e que deve ter o seu reconhecimento. O cara se encontra na universidade, no festival, na defesa das Belas Artes, uma porção de coisas que faz parte de um universo específico, até intelectualmente razoável. Algo que é interessante, mas para o qual eu não tenho nenhum entusiasmo, não tenho mais condições nenhuma de participar da defesa disso, pois foi isso que me fez abandonar o cinema. E para abandonar eu precisava ter algumas coisas, e volto para o lado biográfico: meu negócio em relação ao cinema era o governo, era sempre dentro de uma tentativa de entendimento muito maior, eu tinha sido levado por meio do cinema a coisas relativamente complexas, como o câmbio, o sistema financeiro, o sistema de banco, várias coisas que estão ligadas a todas as atividades. O que você tem em termos de cultura, de coletividade é que a cultura interessa a quem a faz. Pouco tempo depois de chegar aqui, eu me convenci de que eu não podia fazer cinema, enquanto autor, que para mim era realizar filmes.

Mas eu me convenci muito cedo de que é difícil para um estrangeiro participar do ato de criação cultural audiovisual, que exige uma intimidade com a língua, por exemplo, que até hoje eu não tenho. Era muito visível nos anos 1950 que o parisiense não era um brasileiro. Havia uma diferença muito grande e me coloquei muito cedo diante desse problema: se eu quisesse “fazer cinema autoral”, fazer aquilo que me interessou no cinema, como arte e cultura, eu precisaria voltar para França. Aí eu tinha um problema com a França: o serviço militar. Para mim, fazia parte da minha condição básica não fazer o serviço militar, o que me impossibilitava voltar para França e, portanto, fazer uma carreira culturalmente vital: eu como criador. Talvez por isso eu tenha me orientado mais para esses aspectos legais, governamentais, comerciais do que propriamente para o ato criador. Por outro lado, o que continuou me interessando durante esse tempo todo foi a compreensão do sistema, como é que funciona esse negócio todo. Então me interessavam muito as agências, como raciocina o

publicitário, como tudo funciona. Procurei a vida toda por um sistema de organização do conhecimento, não aquele ministrado especialmente nos cursos de economia, nem nos de sociologia. O que mais se aproxima daquilo que eu acho importante está nos cursos de geografia humana, política, uma geografia realmente fundamental. Dentro de todo o sistema de conhecimento universitário, há, a meu ver, uma formidável impostura, que é a da chamada “ciência econômica” – e até certo ponto também do sistema de pensamento marxista que, no seu ponto de partida, não se dissociava muito disso e não chegava à questão essencial: por que trabalhamos? Por que ganhamos a vida? O que é? O que é que faz? Por que ao invés de não fazermos nada, como a parte mais desenvolvida de nossos colegas animais, nós humanos nos organizamos e geramos tudo isso? Para esse questionamento a resposta que encontrei é uma ideia central que encontrava apoio a todo tempo no cinema, na publicidade: nós criamos um organismo artificial. Por exemplo, a ideia de um ser dissociado do ato de teclar é, hoje, absolutamente impensável. É algo que revolucionou completamente a condição humana, eu sou um ser “teclante”, teclar é minha praia, hoje eu acordo eu vou lá, hoje eu acordei às 5h e às 05h10min eu já estou teclando. É isso que sou. E, da mesma forma, eu não sou um ser pelado: sou um ser vestido, um ser coberto com casa e tudo isso que faz com que eu seja o que não é exatamente um ser humano. Eis o meu problema, eu não sou exatamente assim, eu prezo extraordinariamente a minha autonomia, eu vivo sozinho. Algo que eu detestava na minha família era ter empregadas domésticas, eu faço a minha comida, isso aqui fui eu que cortei, eu que montei, tudo aquilo que eu posso fazer, eu faço, eu prezo extremamente essa autonomia e, por isso, eu percebo a cada momento o quanto **não** sou autônomo, o quanto eu sou dependente desse sistema e o modo como todo sistema está me condicionando. Estou numa condição muito difícil de ser absolutamente convencido de que, para o entendimento da minha condição, vou ter que incorporar esse artificialismo ao qual eu tenho que dar um nome. A meu ver não tem nome, porque não é uma sociedade, porque uma sociedade, a princípio, seria um aglomerado de pessoas físicas.

SIMIS: Como uma rede?

DEHEINZELIN: Rede em termos. Mas de qualquer maneira a ideia de sociedade não incorpora competentemente a nossa realidade. Temos a sociedade de insetos que também, no caso, cria um artificialismo, porque grande parte deles monta sua estrutura de habitação, artificializa isso, da mesma forma que nós fazemos. A partir disso, tento entender o mundo em que eu vivo e, para isso, eu preciso de uma série de coisas. Eu tenho problema com vocabulário, não é um sistema econômico no sentido que se entende, e “**economia**” é palavra completamente sem sentido, porque quando se diz que se faz economia quer dizer que não se gasta, mas, por outro lado, quando se diz que é preciso incentivar a economia, está se dizendo que é para se gastar mais. Tanto quer dizer uma coisa, como seu contrário. A indefinição do sistema de palavras usado no complexo universitário de conhecimento “econômico” é monumental. Então é a isso que me dediquei a vida toda: me considero imodestamente um inventor de outro sistema de vocabulário, de pensamento. Por exemplo: ontem passei o dia tentando organizar informações sobre o sistema militar, o sistema militar no mundo. Não vou entrar em detalhes, mas você não tem informação, ninguém tem informação, os dados sobre isso são completamente desconhecidos, é bastante provável que ninguém saiba nada sobre

quase tudo e isso eu precisaria mostrar para você. Eu recolho sempre as estatísticas e, principalmente, as estatísticas em âmbito internacional.

Daquilo que nós fizemos para o trabalho audiovisual, que seria a minha contribuição, dá para se fazer uma ciência experimental, a partir da multiplicidade das experiências mundiais. Eis o que tentamos fazer para o cinema. Quando se evidencia isso, quando se tenta comparar, tem-se uma visão da experiência cinematográfica, que varia de país para país. O cinema se manteve muito melhor na França, por exemplo, do que na Alemanha ou na Itália. Na Itália caiu brutalmente... Outro exemplo é a produção de automóvel, antontem eu estava pensando na produção de automóvel, a Itália praticamente quase deixou de produzir automóvel, e a produção nos últimos três anos se transferiu para o grande produtor que é a China; é um negócio absolutamente inacreditável. É essa a ideia que defendo, que se pode procurar no conhecimento internacional, na experiência internacional, alguma coisa interessante, quase desconhecida. No caso, por exemplo, do audiovisual, havia pouca gente que pesquisava isso, hoje há mais. Isso me faz pensar no meu primeiro passo: fui trabalhar, nos anos 1970 principalmente, na criação de bases de uma organização científica.

SIMIS: O que eu queria saber é como você vê isso ligado à economia da cultura.

DEHEINZELIN: A economia da cultura é ligada tradicionalmente – o que é meio complicado, e por isso justamente me afastei da cultura – às justificativas da organização do poder. Onde está o museu, o Museu do Louvre – que já filmei –, o Palácio de Versalhes, lá se percebe que a cultura nasceu primeiro a serviço dos sistemas políticos e religiosos. Eu estava vendo ontem um documentário sobre a arte islâmica que é deslumbrante. Mostrava um país da Ásia central, o Uzbequistão, em situação quase desértica, com uma cidade deslumbrante.

SIMIS: *La cite deserte?*

DEHEINZELIN: Temos a cultura a serviço da religião, e do poder político da realeza do Palácio de Versalhes. No mundo moderno quem desempenha esse papel principalmente é o sistema financeiro. O sistema financeiro é o sistema de criação de meios de pagamentos, o sistema financeiro inventa um sistema de pagamento, é uma espécie de estelionato generalizado, tudo é estelionatário no sistema bancário. Aí está uma explicação simples: quando você compra um carro, você vai ao banco e pede um financiamento. Então você assina 50 papagaios de mil reais, o banco empresta 50 mil e o dinheiro vai para Volkswagen. O que a Volkswagen faz: deposita no banco e assim o banco volta a ter 50 mil, ou seja, não emprestou coisa alguma. Os 50 mil a mais que ele tem, ele tem por que você assinou o papagaio... O sistema de pagamento é tão simples quanto isso, porque não tem muito mais do que isso pra explicar, é um estelionato só.

Veja o caso do Edmar Ferreira. Ele assumiu um papel considerável no sistema cultural. Foi presidente nas artes plásticas da Bienal, tem uma coleção, a casa dele é um deslumbramento, assim como ele. Todo o sistema bancário tem um papel cultural muito importante. O Glauber, em um dos seus trabalhos, o mesmo onde disse que eu era um chato que estudava estatística, era bastante positivo em relação às suas opiniões sobre o Magalhães Pinto, este do Banco Nacional. Geralmente os bancos fazem com que alguém assine o papagaio, mas o Banco

Nacional era o próprio inventor, não tinha ninguém de fora, era dentro do banco que se assinava o papagaio. Ele financiou, em parte, o Cinema Novo.

SIMIS: Gostaria de saber mais sobre o Magalhães Pinto e o Cinema Novo.

DEHEIZELIN: Magalhães Pinto e o Banco Nacional financiaram o Cinema Novo. Ele precisava disso; isso é uma constante do sistema cultural. No fundo, a prática deles era de estelionatários. É o caso da religião também, que muitos consideram também como uma forma de estelionato ou de poder político. Quando se junta tudo isso, porém se favorece um sistema de criação, que tem a sua enorme importância porque se criam coisas, ao mesmo tempo que se cria uma espécie de álibi para tudo aquilo que pode acontecer. Praticamente todos os banqueiros brasileiros, fora o Itaú e o Bradesco, são objeto de processo, todos eles. Basta pegar a lista. No entanto, se o banco é processado e, ao mesmo tempo, é um benfeitor da Cultura, ganha uma defesa muito importante.

Tem uma coincidência muito grande na história da Cultura, da pintura, entre ela, o sistema religioso de poder e o sistema financeiro. Todo sistema do renascimento italiano foi essencialmente um sistema financeiro. Eu sempre fico entre a condenação primária do estelionato e também o reconhecimento de que isso gerou esses fatos culturais, permitindo inventar tudo aquilo que a gente vê. Se não fosse o estelionato bancário não teria sido inventado nada do que se vê... São Paulo é uma invenção bancária. Todo o sistema, o sistema de automóveis, tudo aquilo se inventou.

SIMIS: Mas hoje há muitos fracassos.

DEHEINZELIN: É, há fracassos.

SIMIS: Ciccillo poderia estar mais rico do que já foi, se a Vera Cruz desse certo, se os seus planos imobiliários em torno da Vera Cruz tivessem dado certo.

DEHEINZELIN: Tem alguma coisa que não funciona no cinema, que é intrínseco ao processo, que é aquilo que a gente falava há pouco, a irregularidade da renda... É muito difícil você fazer a renda do audiovisual que só se organiza através da audiência da televisão. Mas o cinema é sempre irregular. No ano passado, a produção brasileira nos permitiu ver um flagrante: 10 milhões para um filme, 10 milhões de espectadores que é um absurdo total e que não permite que a coisa seja organizada numa base de racionalidade. Eu estou, em relação à Cultura, ao cinema, em uma posição muito difícil. Acho que esse sistema de Cultura está tremendamente ligado ao estelionato, e o estelionato está ligado a muito mais coisas interessantes, a tudo aquilo se inventa: se eu sou um ser teclante é porque tem estelionato bancário que permite isso. Você me perguntou em relação à cultura: é difícil você colocar isso em termos realistas; é difícil dizer simplesmente que o Cinema Novo teve como fonte o Banco Nacional. O que é o Banco Nacional? Quem financiou? Porque que financiou? Mas, por outro lado, o Cinema Novo é o Cinema Novo, tudo aquilo que se criou, se inventou, ou seja, não dá uma condenação pura e simples por pertencer a um sistema injusto que não era um sistema socialista, do “partidão”.

No Brasil, nos últimos anos, chegou-se a fazer um inventário dos pintores que apareceram em exposição e chegou-se, se me lembro bem, ao último número de 33 mil. O Banco Itaú tem um catálogo, uma espécie de enciclopédia da pintura, da escultura, das artes plásticas, em que o repertório tem um sistema biográfico com três mil e tanto. Tudo isso existe, existe a importância do sistema Itaú Cultural, que é muito grande, que publica... as pessoas gravitam ao redor disso, vivem disso. Não dá para desconhecer, se não houvesse o Banco Itaú, se não houvesse o Banco Nacional, não sei se o Glauber Rocha teria feito a obra dele.

E no caso do cinema, há esse fenômeno, quase de monopólio norte-americano, que o dominou e do qual escaparam muito poucos. A França escapou mais do sistema ocidental tradicional, em parte como fenômeno resultante da ocupação alemã, pois durante o tempo da ocupação alemã o abastecimento dos filmes norte-americanos ficou cortado. Houve assim uma expansão do sistema francês, o qual, de alguma forma, trouxe consequências. Temos a Índia que repete um pouco o sistema autônomo americano. 100 anos de cinema, e temos aquilo que chamei de “comunismo tecnológico”...

O “comunismo tecnológico” é aquilo que permite a interatividade inerente aos sistemas de montagem eletrônica. Você montou a universalidade, isso é um traço primário do comunismo, você tem um negócio que está à disposição de todos, o tempo todo, sem restrição de pagamento. O “partidão” se denominou sociológico, de organização das pessoas, mas antes de ser uma organização sociológica, o comunismo se fez dos sistemas que se cria. Quando se cria um sistema elétrico de vida, é um sistema comunista, todo mundo está integrado dentro dele, todo mundo tem acesso a ele, você tem alguma coisa completamente diferente do individualismo clássico. O primeiro estágio da nossa vida, no século XX, do qual nós participamos através do cinema, é a eletrificação. O cinema é eletrificação e, através dela, vem um sistema de produção e exibição e depois vem a eletrônica. A eletrônica é um fenômeno tão absurdamente vasto e político, que, perto dele, tudo aquilo que se ensina sobre a política não tem sentido. O que está acontecendo no momento é que todos, por exemplo, podem ter equipamentos que nos permitem gravar, em qualquer situação. A partir desse momento, pode-se montar um sistema de moralidade, porque qualquer um que receba dinheiro inadequado pode ser gravado, esse é um dos aspectos. Nisso tudo, a tecnologia audiovisual tem uma importância enorme. Ela se encerra, por outro lado, nessa eletrônica da pessoa humana que é o sistema da internet, o sistema da TV a cabo, esses vários sistemas que criam o comunismo. Entrando no cinema, nos anos 1970, era impensável ter cento e tantos programas com um simples clicar. Hoje nós assistimos e os autores e produtores vistos nunca vão receber dinheiro pelo fato de termos visto as suas obras... É uma situação impensável em termos do espetáculo, tal como ainda é pensado na área da Cultura.

Notas

1. Para ter mais informações sobre a original visão de Jacques Dehezelin a respeito da economia do cinema acesse o artigo Três Conceitos Sociais do Cinema publicado em **Filme&Cultura**, n.1, 1966, agora em <http://filmeicultura.org.br/categoria/edicoes/#>
2. Outra referência interessante é ver como essa visão original da economia repercutiu junto a Antonio Palocci e Delfim Neto. Vide artigo de Clóvis Rossi, A falsa ciência dos juros, **Folha de S. Paulo**, 24 de abril de 2011, A2, Opinião. Há ainda o livro de sua autoria **Do embuste das dívidas externas ao absurdo dos privilégios às exportações**. São Paulo: Espaço e Tempo, 1987.