

Cartografias

Fabiola Notari*

Local e data da entrevista: chamada Zoom, 17 de Março de 2021.

Silvio Tandler (Rio de Janeiro, 1950) é cineasta, pesquisador e professor. Nos anos 1960 o cineclubismo foi a sua porta de entrada no universo do cinema. No início dos anos 1970, esteve no Chile governado por Allende, registrando em imagens os diferentes projetos populares esvaçados pelo golpe de 1973. Viaja a Paris em 1972 para estudar cinema, onde participa de coletivo ligado a Chris Marker. Obtém uma licenciatura em História pela Universidade de Paris 7 e, em 1976, recebe o título de mestre¹ com uma dissertação sobre a obra do cineasta holandês Joris Ivens orientada por Marc Ferro na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS). De volta ao Brasil, realiza, dentre outros trabalhos, *Os anos JK, uma trajetória política* (1980) e *Jango* (1984), documentários de grande sucesso de público. Diferentes personagens de nossa história político-cultural foram objeto de sua atenção, como, por exemplo, Carlos Marighella, Glauber Rocha, Milton Santos, Tancredo Neves e Josué de Castro. A articulação entre cinema e história ganha em *Utopia e barbárie* (2010) um esforço de síntese dos acontecimentos mais importantes ocorridos nos últimos cinquenta anos. Ao longo de sua trajetória, constituiu um riquíssimo acervo de imagens e depoimentos sobre o mundo contemporâneo que conta, hoje, com mais de 70 filmes de curtas, médias e longas-metragens. Este riquíssimo repositório cresce na medida em que inúmeros projetos cinematográficos e televisivos são concretizados, como é o caso de *Militares da democracia: os militares que disseram não* e *Os advogados contra a ditadura: por uma questão de justiça*, ambos de 2014.

Silvio Tandler recebeu mais de sessenta prêmios, dentre eles seis Margaridas de Prata – C.N.B.B. – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, e o Prêmio Salvador Allende no Festival de Trieste, Itália, pelo conjunto da sua obra. Em 2011, recebeu o título de Notório Saber da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde lecionou de 1979 a 2019.

* Instituto Angelim, Departamento Cultural. 13561-532, São Carlos, SP, Brasil. E-mail: bionotari@gmail.com

1. Na década de 70, este diploma equivalia ao Mestrado. Com a reforma recente do ensino na França, este diploma enquadra-se agora na categoria graduação.

Fabiola Notari: Sobre o pandemônio, conte mais sobre esse conceito.

Silvio Tendler: Não é só uma discussão de palavras. É uma discussão conceitual. Olhando por outro ponto de vista, é a tragédia como método. O (des)governo de Jair Bolsonaro está provocando essa tragédia. Há elementos de comprovação. Eliane Brum escreveu um artigo a partir de dados da USP que diz que a pandemia, da maneira como está sendo tratada no Brasil, é proposital, sendo o número de mortes proposital. Eu não sou um catastrofista a ponto de imaginar que seja uma coisa de laboratório, até porque atingiu o mundo inteiro, mas a maneira como está se dando o enfrentamento contra o coronavírus mostra que está havendo uma política mórbida, necrófila. A única questão que eu não entendo, dentro de uma racionalidade, é porque está morrendo gente de todos os lados.² Se estivesse atingindo apenas uma determinada camada social, um grupo político ou cultural, nós entenderíamos que há um direcionamento. Mas morreu nesta semana o deputado que apresentou o projeto contra a lei de vacina obrigatória.³

Esta questão da tragédia como método é o que gera a ideia da pandemônia. O trabalho que estou fazendo, é como o vírus, mutante. No momento estou trabalhando em três propostas: *A bolsa ou a vida*; *SUS: a saúde tem cura*, e um filme sobre o sindicalismo. Os três filmes estão sujeitos às circunstâncias e conjunturas políticas. Então, estou tendo de mexer neles, porque os acontecimentos políticos, históricos e cotidianos os vão alterando. Eu estou neste caminho da criação pandemônica, tanto do ponto de vista estético, filosófico, político, quanto da realidade que estamos vivendo no Brasil.

Diferente de Portugal, que tem um governo preocupado em combater o Covid-19, no Brasil há um governo completamente irresponsável, no qual o Presidente da República sai no auge da pandemia para comer cachorro-quente em espaço público. Passa a mão no nariz e na sequência cumprimenta as pessoas. Ele não usa máscara, e recomenda às pessoas a não usarem. Diz que é contra a vacina e evita a compra delas. É uma realidade muito diferente. Imagino que seja difícil para o europeu entender. Ele vai achar que nós estamos com um discurso paranoico, mas se ele acompanhar uma semana de jornal no Brasil, verá o quanto o governo é irresponsável e genocida.

FN: Em algumas conversas e entrevistas suas pelo YouTube é possível observar que há uma relação direta entre os filmes por você realizados e os seus

2. Importante refletir sobre esta afirmação. A maioria absoluta de mortos vem das classes sociais do nível inferior de nossa sociedade. Só não houve muito mais mortes, devido ao atendimento do SUS, tão desprezado pelos governantes em suas lógicas neoliberais. O número de mortos entre um e outro lado é incomparável.

3. E quantos da população dos invisíveis morreram?

respectivos contextos históricos, como também a influência do contexto na interpretação de um filme, um influenciando o outro e vice-versa. Como dito por você, há hoje a estética do confinamento ou estética da videoconferência, que considero estar no contexto do pandemônio. É apenas uma questão formal, plástica ou também conceitual?

ST: Esses conceitos são uma construção. Quando o mundo se fechou para o que ainda seria a pandemia, eu e minha equipe fomos para a videoconferência. Não havia essa formulação da estética do confinamento, era o cinema do possível. Todo mundo trancado em casa, sem poder sair. Nós nos vimos pessoalmente pela última vez no meu aniversário, 12 de março. Três dias depois, no dia 15 de março, o Secretário Geral da OMS (Organização Mundial da Saúde) declarou a pandemia e o Brasil fechou, assim como os muitos países do mundo. Ninguém mais se encontrou.

Uma assistente do filme *Arte Urbana*, uma pessoa recém-chegada ao cinema, estava muito preocupada com a estética. Até então, estávamos fazendo as entrevistas em estúdio, com fundo cromaqui para inserir depois a arte daquele artista, ou fundo preto para ressaltar a imagem do entrevistado. De repente, fomos para casa, começamos a entrevistar da mesma forma como estou aqui conversando com você. Essa assistente disse que as imagens não ficariam boas... Respondi: “Ou fazemos assim ou não fazemos nada. Eu prefiro fazer assim.”. Fomos para a videoconferência.

Minha geração já viveu outras pandemias. Na época, não usamos esse termo porque não tinha esse alto grau de letalidade. Foram elas: Gripe Aviária (Influenza e A H1N1), Peste Suína e Vaca Louca. Percebemos que o processo seria mais lento do que imaginávamos. Era uma questão mundial, e não só brasileira. Fomos então para a estética do confinamento porque não tínhamos escolha.

Para o *Arte Urbana*, entrevistei artistas que ganhavam seu sustento se apresentando em espaços públicos – grafiteiros, poetas, músicos etc. Com o isolamento social, essas pessoas deixam de ganhar o seu sustento. Precisaram se reinventar para viver. Pediram ajuda, fizeram “vaquinhas”. Algumas organizações que trabalham com Cultura foram generosas e compraram *lives* deles para que pudessem se apresentar. Os grandes artistas ganharam muito dinheiro, com grandes espetáculos, cenário, iluminação, som... E os artistas de rua fizeram suas apresentações com a estética do possível. Eu parei de registrar esses artistas na rua e comecei a registrá-los em suas casas conversando comigo. O grafiteiro mostrou seu caderno de processo, seus *sketchs*, o rapper fez um rap para mim. Nesta semana, tivemos um violinista que tocou exclusivamente para nós. Tudo se tornou uma grande construção.

Para os outros filmes que estavam sendo produzidos, capturamos imagens na rede. Estamos construindo a estética do confinamento. E agora, neste momento, saímos do isolamento social para o caos social. Hoje o Brasil tem mais de 14 milhões de desempregados passando fome.⁴ As pessoas que moram em favelas, como podem fazer isolamento social com dez pessoas morando na mesma casa? No mesmo cômodo? Locais onde o ar não circula. Não há água, nem esgoto. Nas valas do esgoto o vírus circula. Então, fomos para o caos. Assim, surge o conceito de pandemônio. E tudo isso entra nos filmes, incide sobre *A bolsa ou a vida*, sobre o filme do SUS e no filme do sindicalismo, pois na última reforma trabalhista houve perdas dos direitos sociais, deixando a população desprotegida.

Para mim, vivemos uma pandemônia. O problema não é só na saúde, é a asfixia coletiva que vivemos. Na questão da arte e cultura é mais grave. Como política eleitoral e de governo, Jair Bolsonaro já anunciava o corte de todos os subsídios às artes e à cultura. Então, em 2018, os artistas já estavam com problemas. Alguns se juntaram em coletivos na tentativa de fazer a arte do possível, mas já estávamos numa crise econômica e de produção antes da pandemia. Ela só agravou a nossa situação. Essa é uma construção pensada pelo governo que também atingiu a educação e a saúde.

Isso não é pandemia. É pandemônio. Uma tragédia provocada. O genocida eleito pelo povo, que quer exterminar a si mesmo.

FN: Imagino que, para você enquanto cineasta, seja doloroso ver esse extermínio. No caso, o silenciar da voz do povo, dos invisíveis e suas memórias.

ST: Minha caminhada é outra. Eu sei que estamos vivendo em meio a uma tragédia. Estamos numa “câmara de gás a céu aberto”.⁵ Eu aprendi com algumas experiências de campo de concentração que na verdade não devemos nos entregar à morte. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha,⁶ há uma cena em que o personagem diz assim:

- Se entrega, Corisco!⁷
- Eu não me entrego, não!
Eu não sou passarinho
Pra viver lá na prisão
- Se entrega, Corisco!
- Eu não me entrego, não!
Não me entrego ao tenente

4. Cerca de 20 milhões passam fome no Brasil de 2021, segundo relatório da Oxfam.

5. Citação ao manifesto.

6. Em 2021, quarenta anos sem Glauber Rocha.

7. Link vídeo: www.youtube.com/watch?v=rHm0Az4PbAg

Não me entrego ao capitão
Eu me entrego só na morte
De parabelo na mão
- Se entrega, Corisco!
- Eu não me entrego, não!
(Mais forte são os poderes do povo!)

Ela reflete o espírito de luta. Eu não baixei a cabeça. Então, eu fui formulando. Me irritava, na primeira fase da pandemia, nós estarmos pautados pelo genocida. Ele falava uma babaquice, ficávamos uma semana respondendo, até que ela se esvaziava. Na semana seguinte, outra babaquice, e ficava todo mundo respondendo. Não devemos responder, temos de ser propositivos. Foi assim que criei o *Estados Gerais da Cultura*, o qual mobiliza muita gente. No último domingo tivemos a 30ª reunião.

Quando começou a briga por vacina, eu propus um manifesto. Chamei Dom Mauro Morelli como parceiro, alguns jornalistas e escrevemos o manifesto *Vida acima de tudo*. Um grande economista criticou nosso manifesto. Como é um grande amigo, tive a liberdade de responder no privado: “Os mortos não têm pátria. Os genocidas não têm perdão.”

Você já parou para imaginar a quantidade de viagens que eu tenho feito pelo mundo com essa caixinha aqui? Ao invés de me entregar, eu busco alternativas. Estamos reagindo contra o genocida.

FN: Não tem como separarmos o artista do agitador cultural. E isso vale também para o processo de criação. Sempre foi assim? Você sempre teve essa postura contestadora? Aglutinadora?

ST: Eu sempre fui um agitador. Desde criança, eu era o pior aluno na escola, onde eu comandeí greves. Fui cineclubista e presidente da Confederação de Cineclubes. Virei presidente da Associação de Cineastas. Não me satisfaz apenas o espaço de criador, quero ser um aglutinador. A minha estratégia é a da fagulha. O jornal do Lênin se chamava *Iscra* (Искра) que quer dizer faísca, centelha. Eu não gosto de elementos sedimentados, gosto de provocar incêndios... É fundamental criar amálgamas, links.

FN: Fazer cinema é pensar de forma coletiva. Ser esse agitador é orquestrar ações.

ST: Ninguém faz cinema para si próprio. Quando faço um filme, eu quero conversar com o público. Quero falar para quem não conheço e para quem não conhece o tema. Quero chamar atenção para esse tema. Assim foi com *Jango*; *Os Anos JK*; *Marighella*; *Encontro com Milton Santos*; *Glauber o Filme*; *Labirinto do Brasil*. Estou sempre trabalhando o lado oculto dos personagens,

aquilo que ninguém discute. Para mim, cinema é essa criação, agitação. Não há formulário padrão, cada filme é um filme.

FN: Pensando sobre um mapa de afinidades, uma cartografia dos afetos. Quais seriam os pontos de contato? Pontos que ligam o criador, Silvio às criaturas como Jango, JK? Entre seus mestres e/ou gurus e suas produções?

ST: Na verdade, a vida é construção. Eu não comecei a fazer cinema quando conheci o Chris Marker ou Joris Ivens. Eu conheci o cinema quando nasci, dentro de casa, porque meu pai sempre foi um homem de vanguarda, ele sempre quis ter a última novidade tecnológica em casa. Eu olhava para o armário de roupas dele e tinha uma infinidade de câmeras fotográficas que hoje eu sei, eram a tecnologia de ponta da época.

Eu guardei duas das câmeras do meu pai. Uma Rolleiflex, que foi a última câmera profissional que ele comprou nos anos 50, e uma Filmadora Revere 16mm, também dos anos 50. Eu não cheguei ao cinema, o cinema chegou até mim, na minha casa. Meu pai tinha um Projetor Bell Howell de cinema 16 mm. Todo final de semana havia sessão de cinema. A Citera Produtora e Distribuidora Cinematografica LTDA, localizada aqui no Rio, alugava filmes e seriados – seriados Western, da África, de terror – víamos tudo de cinema. Havia uma outra empresa, a Corrêa Souza Filmes LTDA que distribuía desenhos animados. Tinha uma pessoa que trabalhava na Metro Goldwyn Mayer que pegava as cópias de 16 mm dos filmes e as alugava. Por exemplo, eu vi em casa *O Grande Caruso*.⁸ Então eu via esses filmes em casa. Essa é a primeira afinidade.

A segunda afinidade tem relação com minha mudança aos seis anos para a Rua Raimundo Correia, em Copacabana, número 27, apartamento 602. Anote esse endereço! Ele será importante para a história, e ele vai ter consequências cinematográficas posteriores. Esse prédio localizava-se numa transversal da Avenida Copacabana. Ela ficava entre a Rua Santa Clara e a Rua Constante Ramos, duas grandes ruas de Copacabana. Em frente à minha casa, a uns 100m, havia os três maiores cinemas de Copacabana.

O Metro Copacabana tinha o melhor ar condicionado da cidade. Lá, passavam os grandes clássicos – *Ben Hur*,⁹ *Os 10 mandamentos*.¹⁰ Os ingressos tinham lugar marcado e havia lanterninhas com luvas brancas que te levavam ao seu lugar na sala. Um domingo por mês, pela manhã, havia sessões, ou de *Tom e Jerry*, de ou *Carlitos* ou de *O Gordo e o Magro*. Dos seis anos de idade em diante passei assistindo a esses filmes. Ao lado dessa sala de cinema fi-

8. *O grande Caruso*. Direção de Richard Thorpe (1896-1991). EUA, 1951 (109 min.).

9. *Ben Hur*. Direção de William Wyler (1902-1981). EUA, 1959 (212 min.).

10. *Os dez mandamentos*. Direção de Cecil B. DeMille (1881-1959). EUA, 1956 (229 min.).

cava o Art-Palácio, onde assisti aos filmes europeus, principalmente italianos. Foram os filmes da minha adolescência.

A sala de cinema Copacabana ficava a poucos metros atrás. Nessa sala, eu assisti a *Detetive de Saias*.¹¹ No dia 1º de abril de 1964 eu estava lá quando eu soube que Jango tinha saído do Rio de Janeiro e tinha ido para Brasília. Eu ouvi a gritaria em Copacabana e fui logo para casa. Mas ali, em 1968, eu tive um dos melhores dias da minha vida. Cheguei ao cinema e vi que Nara Leão estava sentada na sala em companhia de uma senhora, provavelmente sua mãe. Na hora, em plena juventude, pensei: “Tenho que falar com ela”. Fui até ela e perguntei: “Você dá aula de violão?”. Ela riu e respondeu: “Eu não, mas tenho uma amiga que dá”. E me indicou a Wanda Sá que, anos depois, foi casada com Edu Lobo.

Eu frequentava esses três cinemas. Minha mãe me levava muito ao cinema. Eu conhecia todas as chanchadas. Eu gostava tanto de cinema que chegava ao ponto de esconder da minha mãe as críticas que saía no jornal só para ir ao cinema ver o filme e tirar minhas próprias conclusões. Vi Violeta Ferraz, Grande Otelo, Oscarito. Assisti a um documentário que me marcou para o resto da vida – *Kirongozi, Mestre Caçador*.¹² O diretor era um brasileiro rico de São Paulo que foi fazer uma caçada a elefantes na África e a documentou, fazendo um longa-metragem. Naquela época, eu devo ter ficado com pena do elefante, não me lembro, mas achei o fato de um brasileiro filmar na África uma atitude ousada.

Essas experiências vão me construindo. Vão fazendo a minha cabeça. Quando há o Golpe de 64, há também o nascimento do Cinema Novo. Um filme a que eu não assisti na época, pois não tinha idade, mas que eu morria de vontade de assistir era *Os Cafajestes*¹³ de Ruy Guerra, com Norma Bengell nua na praia. Eu fiquei com essa coisa na cabeça. Anos depois, me tornei um grande amigo de Norma. Nós chegamos tarde um na vida do outro, mas minha história de amor com ela começa com esse filme.

Tudo é uma construção... Depois, comecei a ver muita comédia italiana. *Ontem, hoje e amanhã*,¹⁴ *Il sorpasso*.¹⁵ Quando me politizei, meu filme da vida foi *Os companheiros*¹⁶ – um filme sobre uma greve de ferroviários e um

11. *Murder, Inc.* Direção de Burt Balaban (1922-1965), Stuart Rosenberg (1927-2007). EUA, 1960 (103 min.).

12. *Kirongozi, mestre caçador*. Direção de Geraldo Junqueira de Oliveira. Brasil, 1957 (76 min.).

13. *Os Cafajestes*. Direção de Ruy Guerra (1931). Brasil, 1962 (100 min.).

14. *Ontem, hoje e amanhã*. Direção de Vittorio De Sica (1901-1974). Itália, 1963 (119 min.).

15. *Il sorpasso*. Direção de Dino Risi (1916-2008). Itália, 1962 (105 min.).

16. *Os Companheiros*. Direção de Mario Monicelli (1915-2010). Itália, 1963 (126 min.).

professor que os ajuda. Nós usamos esse filme no Brasil de forma militante. Eu, muitos anos depois, fui à Itália e conheci Mario Monicelli. Ao entrevistá-lo, contei essa história e ele me respondeu: “Engraçado, aqui na Itália era uma comédia.”

Eu fui construindo. Depois de 64, o *Jornal do Brasil (JB)* era o grande jornal liberal do Rio de Janeiro junto ao *Correio da Manhã*. O JB e a Mesbla, que era uma grande loja de departamentos, promoveram o *Festival de Cinema JB Mesbla*. Eu vi jovens, um pouco mais velhos do que eu, fazendo filmes. Pensei e disse: “Se eles podem, eu também posso.” No mesmo instante, olhei para a prateleira do meu pai e vi uma filmadora. Aí eu começo a sonhar em fazer cinema.

O que se tem que fazer? Tem que organizar. Criei o cineclube 4C – Cineclube Charles Chaplin. Nós não tínhamos sede, ele era itinerante, funcionava nas nossas casas, uma vez por semana alguém projetava os filmes. E as mães ofereciam cachorro-quente e refrigerante, enquanto debatíamos filmes. Vimos *O Processo*,¹⁷ de Kafka, adaptado por Orson Welles. O filme mais palatável que tinha era *A guerra dos botões*,¹⁸ de Yves Robert. Tudo isso vem fazendo a minha cabeça.

Depois de montar o cineclube, precisei registrá-lo na Federação de Cineclubes. Nessa época, a sede da federação era na Cinemateca do MAM. E foi assim que comecei a frequentar a Cinemateca. Conheço seu diretor. Ele deve ter me achado o garoto mais chato, porque eu não o largava, perguntava sobre tudo. Um tempo depois eu viro presidente da Federação de Cineclubes e esse diretor me ofereceu uma entrada permanente na Cinemateca - tive total liberdade de entrar na Cinemateca e assistir a algum filme. Cosme Alves Netto era o diretor da cinemateca. Pode colocar no mapa das afinidades. Ele me dá uma bolsa para o curso de cinema com Ronald Monteiro. E adivinhe? Quem apresentou neste curso o filme *Macunaíma*?¹⁹ Joaquim Pedro de Andrade. Tudo isso aos 18 anos de idade.

Eu ficava no bar que havia no MAM, ao lado da Cinemateca. Era um bar frequentado por todos os artistas da época. Tinha lá uma galeria de cursos que era frequentada pelos melhores – Rubens Guerra, Rubens Gerchman. Todos os grandes artistas estavam lá. Eu tomava guaraná e comia torta. Era uma torta maravilhosa, de creme com umas bolinhas. . . Lá encontrei Macalé (Jards Anet da Silva), Caetano Veloso, Gilberto Gil. . . Era um ponto de encontro das artes.

17. *O Processo*. Direção de Orson Welles (1915-1985). EUA, 1962 (119 min.).

18. *A guerra dos botões*. Direção de Yves Robert (1920-2002). Itália, 1962 (90 min.).

19. *Macunaíma*. Direção de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988). Brasil, 1969 (95 min.).

Nessa mesma época, no MAM, Paulo Afonso Grisoli estava encenando a peça *A Construção*. E um dia, para fazer finanças, eles organizaram uma récita com Vinicius de Moraes e Pablo Neruda. Lembro que pedi ao Grisoli para entrar, mas ele não deixou, me fez esperar. Quando Neruda entrou, cheguei perto dele e disse: “Yo quiero verlo y no tengo dinero”. Ele respondeu: “Venga”. Nessa hora, entramos Vinicius, Neruda e eu. Meu mundo era esse.

Eu frequentava o bar Tangará, cheio de artistas populares - o Limão Sul. Era uma mistura de passeatas, movimento estudantil e cineclube. Nós fizemos uma faixa – Cineclubes contra a Ditadura. Nós vivíamos o mundo, enquanto aprendíamos cinema. Frequentando a Cinemateca do MAM eu conheci Ney Sant’Anna, grande cineasta brasileiro que aparece no mapa dos afetos. Conheci também o Geraldo Sarno, menos afeto e mais cinema.

Eu tomei conhecimento de um panfleto que eles fizeram no MAM sobre o cinema de Joris Ivens. É o primeiro texto que eu leio a respeito do documentário. No panfleto tinha a seguinte frase: “Onde tem fogo, eu estou lá”. Lendo essa frase, pensei: “Quero ser como ele”. Nesse mesmo momento conheci Vladimir Carvalho, um jovem paraibano. Estamos em 1968. Ele tinha sido assistente de Eduardo Coutinho na primeira fase do filme *Cabra marcado para morrer*.²⁰ É ele quem tira a Dona Elisabeth Teixeira do engenho, onde estavam filmando, quando chega o exército. Ele me chama para filmar com ele no sertão da Paraíba. Ele diz: “Vamos lá menino. Vamos aprender.” Naquele momento não aceitei, mas ficamos amigos.

Voltando para a Rua Raimundo Corrêa... No meu prédio morava, no 4º andar, o Zelito Viana, casado com a Vera de Paula. Ele era o produtor e sócio de Glauber Rocha. Um grande agitador. Eu vivia na casa dele. Foi lá onde conheci Leon Hirszman e Eduardo Coutinho. Na parte dos fundos do prédio, nº 404, morava o Paulo Alberto Monteiro de Barros, que depois mudou de nome, virou Arthur da Távola. Ele queria fazer um filme produzido pelo Zelito. Como não tinha dinheiro, me chamou para ser assistente. Eu fui.

No 7º andar, morava um vizinho excêntrico que fazia teatro infantil. Esse vizinho chamava-se Paulo Batata, depois ficou conhecido como Paulo Coelho. Tudo no mesmo prédio. Eu o apresentei ao Paulo Alberto e ao Zelito. Paulo Batata mostrou uma música que ele tinha feito que se encaixava perfeitamente no filme que tínhamos feito, *Fantasia para ator e TV*,²¹ com Marcelo Cerqueira, que hoje é advogado e deputado, uma figura incrível, amigo querido,

20. *Cabra marcado para morrer*. Direção de Eduardo Coutinho (1933-2014). Brasil, 1964-1984 (119 min.).

21. *Fantasia para ator e tv*. Direção de Paulo Alberto Monteiro de Barros (1933-2014). Brasil, 1968.

participação especial de Leila Diniz, trilha sonora de Paulo Batata e cantada por Nara Leão. Essa foi minha estreia no cinema.

Na sequência, vou para o Chile. Paulo Alberto tinha morado no Chile e me passou seus contatos. Lá conheci Miguel Littin, grande artista chileno, Pedro Chakel e o pessoal do Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile.

Vou para França, em 1972. Mas, antes, em 1968 no Brasil, conheci Pierre Castel, cineasta francês que trabalhava no *Cahiers du Cinéma*. Foi um grande agitador cultural. Eu o acompanhei em sua visita ao Rio de Janeiro, o levei para ver apresentação de escolas de samba e para tomar caipirinha. Ele ficou apaixonado pela irmã de um amigo meu. Ela me deu uma carta e pediu para que eu marcasse de encontrá-lo. Ele me recebeu todo ansioso, crente que era uma carta com uma declaração de amor dela. Mas na carta dizia: “Tô colocando o Silvio em contato com você. Ajude-o no que for possível.”. Eu nunca tinha visto uma brochada tão antológica. Ele foi gentil, fez contato com Jean Rouch, o qual me arranjou a documentação necessária para ficar na França.

Fui do Chile para a França num navio. Quando paramos no Peru, entrou um francês, um tanto ligado ao Partido Comunista. Era um pintor surrealista, Fernand Tessier. Ele me apresentou ao crítico de cinema Philippe Odequer e à sua esposa Denise. No caminho até a França, eles me “adotaram”. Conversando com eles sobre minhas ideias meio confusas, meio comunistas, meio rebeldes, meio anarquistas, Philippe me orienta a não procurar o grupo do Partido Comunista pois iria me decepcionar. Disse: “Para as suas ideias eles são muito conservadores. Vá no grupo do Chris Marker. Vá ao grupo SLON. Ele vai te receber.”

Quando cheguei na França, Chris estava no Chile. Deixei um bilhete em espanhol para ele. Dizia: “Soy brasileño. Estoy acá en França. Me gustaría verlo.”. Deixei meu contato, o telefone do Hotel Stela. Um dia, estou no hotel, que era uma espelunca, no 5º andar sem elevador. A recepcionista era uma portuguesa que me chamou em francês para avisar que havia uma ligação para mim. Vou até o telefone, e ouço: “Aqui Chris Marker.” O Chris mandou eu ir até ele naquele momento. E desde então, ele me adotou.

Algun tempo depois, conheci Joris Ivens e ele também me adotou. E, assim, eu monto o meu mapa de afetos para você: Fernand Tessier, Philippe e Denise Odequer, Pierre Castel, Jean Rouch, Chris Marker e Joris Ivens. Com isso você tem a construção na minha vida. Os outros são subprodutos que vão chegando.

FN: É muito interessante você me relatar esses encontros, essas memórias...

ST: Vamos chamar de “Um Acaso Construído”.

FN: Gostei muito de ouvir a importância de Vladimir Carvalho na sua formação.

ST: Vladimir participou comigo de uma live nesta semana e combinamos de fazer um filme a quatro mãos. Quem sabe?

FN: Na entrevista anterior, você comentou que segue um protocolo ético. Você poderia me dizer mais sobre.

ST: Eu tenho um protocolo ético ao entrevistar e ao editar a entrevista. Primeiro, quando vou entrevistar, eu aviso que estou gravando. Eu não vou pegar nenhuma grande declaração de surpresa. Se o entrevistado, no *off*, comentar alguma coisa genial, eu posso até perguntar se a pessoa topa gravar. Se não topar gravar eu posso, de alguma maneira, incorporar como informação minha, mas sem botar na boca do entrevistado e sem sacaneá-lo. Eu parto do princípio que a pessoa que me dá entrevista está me respeitando, confiou em mim, então, não me interessa se eu concordo com ela ou não. Me interessa o respeito que eu tenho que ter por ela. Por exemplo, para *Jango* eu entrevistei vários personagens com dos quais eu não concordo e eles me deram a entrevista sabendo quem eu era. Então, houve uma relação de respeito recíproco. Eu não tenho o direito de sacanear nem o Magalhães Pinto, nem o General Murici, nem desmoralizar ninguém.

Eu tive um diálogo com o General Murici quando o filme ficou pronto e ele me falou: “Seu filme é muito bom. Você é um rapaz muito inteligente. Pena que você seja comunista.”. Falei: “General também admiro muito o senhor, lamento que o senhor seja um homem de direita”. É isso, respeito. Magalhães Pinto foi o articulador civil do Golpe de 64. Me respeitou, foi simpático, generoso. Eu não tenho por que sacaneá-lo no filme. Eu tenho colegas que fazem entrevistas e montam arapucas. Eu não faço isso, eu tenho um código ético.

Agora eu vou – e isso é um direito meu –, desconstruir o seu argumento usando fatos, usando informações. Isso eu faço. *Jango* é um filme contra o Golpe de 64. Eu coloquei todas as informações, tudo o que o General Murici me disse, sem sacaneá-lo. Eu perdi uma grande entrevista para *Jango* porque um jornalista foi fazê-la comigo e ele não usou essa técnica. No meio da entrevista ele mostrou para o entrevistado um documento da CIA que citava o seu nome. Virou uma saia justa e não aconteceu nada, não usamos. Eu não usei algumas entrevistas por essas razões. Teve uma outra, com uma pessoa de extrema direita, que me falou uma série de coisas complicadas. Ao final da entrevista, ele me pediu dinheiro. Eu falei: “Eu pego essa lata agora, abro, queimo tudo e ainda joga no mar.” Estávamos numa praia, aqui perto da zona

oeste do Rio. “Mas eu não vou te dar um centavo porque você vai sair daqui e vai dizer que você falou isso tudo, porque estava precisando de dinheiro. Então, eu não vou usar o seu material”. Não dei nenhum dinheiro para ele e não usei o material. Este é o meu padrão ético, respeitar na entrevista e respeitar na edição, sem que necessariamente eu concorde.

FN: Sobre o Festival de Brasília de 2020, me conte como foi? Sendo um cineasta, como foi ser curador de filmes de outros cineastas?

ST: Esse não foi o primeiro festival que dirijo. Em 1996, fui Secretário de Cultura de Brasília, no governo do PT. Eu lá estava pela cota pessoal do governador. Então, eu estava na secretaria contra a vontade do PT. Eles apostaram no meu fracasso ao se retirarem do festival, se recusaram a trabalhar comigo. Assim, tive que montar a equipe, que foi leal e querida. Fizemos o melhor festival de Brasília. Na época, a turma do PT espalhou *fake news*, diziam que eu traria Robert Redford... Eu nunca falei isso... (risadas).

Eu sou plural e abarcativo por definição. Eu convidei todas as tribos de cinema para estarem naquele festival, que foi presencial. Foi no Hotel de Brasília, o melhor lugar para se ter um festival. Quando assumi a secretaria, o festival era no Hotel Kubitschek. Um hotel escuro, com poucos espaços para as pessoas ficarem juntas. Eu falei que queria o retorno do festival para o Hotel Nacional, que é o seu berço natural. Fiz das tripas coração, mas consegui levá-lo para onde eu queria. O Hotel Nacional tem uma piscina e um saguão, onde você consegue ver todo mundo que está no festival. Convidei todas as tribos, apostamos no renascimento do cinema brasileiro, na sua retomada. No festival entrou *Baile perfumado*,²² os filmes da Tata Amaral, da Sandra Werneck e do Murilo Sales. Tinha de tudo ali. Foi um festival com uma semana de encontros.

O festival de 2020, foi um arremesso no meio da quadra. O secretário de Cultura, Bartolomeu Rodrigues, queria fazer o festival, nós já estávamos em plena pandemia e ele seria cancelado, mas o secretário queria fazê-lo de qualquer jeito. Ao consultar um amigo, que também é jornalista, este disse que só o Silvio Tandler pode fazer esse festival. Me ligaram num sábado à noite e na segunda eu já estava numa reunião do festival. Esse festival foi uma construção porque havia uma guerra entre os artistas de Brasília e o festival.

Foi tudo virtual. Tive reuniões com artistas brasilienses que me disseram: “Em você nós confiamos.” Fiquei como intermediário. O secretário também me deu carta-branca para o que eu quisesse. Na sequência, eu deleguei, pois

22. *Baile perfumado*. Direção de Paulo Caldas (1964) e Lírio Ferreira (1965). Brasil, 1996 (93 min.).

pensei: “Eu não vou ficar julgando filme dos outros. O festival não é do Silvio. O festival é de Brasília.”. Convidei jurados do Brasil inteiro e de tendências de cinema diferentes para fazer a seleção de filmes. Achemos que teríamos poucos filmes inscritos. Foram 700 inscrições. Assim, o problema foi outro: como julgar 700 filmes em 15 dias? Fizemos uma seleção rigorosa e o júri de longa-metragem propôs uma loucura: 5 documentários. Na hora eu falei: “Desde que vocês não digam que a ideia é minha, porque todo mundo vai achar que fui eu... Vou conversar com o secretário. Se ele apoiar, está tudo certo.”. Ficaram surpresos com a ousadia. Este foi o único festival de cinema no mundo que teve cinco documentários e uma ficção, que foi o filme do Orlando Sena.

Conseguimos fazer um festival que chamou a atenção. Trouxemos o Ken Loach. Criamos mesas de debates com diversos temas. Mulheres no cinema. Mesa de arquivo. Homenagem à Cinemateca Brasileira. O que propuseram de mesas, eu topei. Teve de tudo. Todos os grupos, de todos os gêneros. Assim, deu certo. O melhor caminho é a liberdade. Quando trilha o caminho da liberdade você não tem que enfrentar dissenso, você constrói consensos.

Eu sempre me envolvi na parte administrativa. Eu não sou apenas um cineasta, nem um excêntrico talentoso. Eu sou da construção. Quando fui Diretor de Arte e Cultura da Fundação Rio, eu tive sob meu comando Moacir Félix, um grande poeta, Manduca, Arthur Boener e Fausto Wolff. Depois, fui Secretário de Cultura de Brasília. Dirigi o Castelinho do Flamengo, era uma videoteca aqui no Rio. A minha produtora existe desde 1981. Ana Rosa a dirige desde 2011. Mas, de 1981 a 2011 eu a administrava sozinho. Eu sempre estive envolvido com a parte administrativa porque sempre fui o produtor dos meus próprios filmes. Eu não consigo me imaginar produzindo para outros. Na verdade, eu já fiz, é muito deprimente.

O *Zéfiro* não ficou tão bom quanto o que eu queria porque o canal se meteu. Eu estou esperando vencer o contrato com o canal para poder fazer a minha versão do filme, que vai ter muito mais saliência. Como é que você faz um filme de saliência sem saliência?

FN: Silvio, muito obrigada por mais essa conversa. Tenho certeza que vamos fazer um lindo livro juntos.

ST: Beijo Grande! Vamos em frente.