

# Entrevista com Silvio Tandler



Silvio Tandler. S/d, fotografia (detalhe).

## *Eduardo Morettin*

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Escola de Comunicações e Artes da USP. Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. [cunhamorettin@uol.com.br](mailto:cunhamorettin@uol.com.br)

## *Mônica Almeida Kornis*

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Autora, entre outros livros, de *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. [monica\\_kornis@uol.com.br](mailto:monica_kornis@uol.com.br)

# Entrevista com Silvio Tendler\*

Interview with Silvio Tendler

*Eduardo Morettin*

*Mônica Almeida Kornis*



## Apresentação

Silvio Tendler (Rio de Janeiro, RJ, 1950) é cineasta, professor e historiador. Nos anos 1960 o cineclubismo foi a 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 estraçalhados pelo golpe de 1973. Viaja a Paris em 1972 para estudar cinema, onde participa de coletivo ligado à Chris Marker. Forma-se em História pela Universidade de Paris 7, escrevendo monografia sobre cinema e história sob a supervisão de Marc Ferro. Obtém o título de mestre em 1976, com dissertação sobre a obra do cineasta holandês Joris Ivens. 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 política-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. Formou ao longo de sua trajetória, com mais de 70 filmes de curtas, médias e longas-metragens, um acervo riquíssimo de imagens e depoimentos sobre o mundo contemporâneo, material que 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*. Recebeu inúmeros prêmios em reconhecimento à sua obra. Em 2011, recebeu o Notório Saber, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, instituição na qual iniciou a docência em 1979.

**M. K.** – *Não se trata aqui de reconstituir sua história de vida, mas seria interessante começarmos com você falando um pouco sobre sua formação, sua entrada no cinema e seu interesse por História no final dos anos 1960 e início dos anos 1970.*

**S. T.** – Sim, vamos ao básico. Nasci em 1950, basta fazer as contas e ir acompanhando os tempos. Sou de uma família de judeus de classe média, nasci na Tijuca e fui criado em Copacabana. Minha mãe era médica, meu pai, advogado, e eu nunca tive uma visão política do mundo. Meus pais, dentro da política brasileira, sempre foram progressistas – votaram no Juscelino Kubitschek, votaram no Henrique Lott –, mas sem grandes

\* Entrevista gravada no CPDoc da Fundação Getúlio Vargas, do Rio de Janeiro, em 10 de novembro de 2015. Essa atividade integrou o projeto de pesquisa Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar (Edital CNPq Universal 14/2013). Maiores informações disponíveis em <<http://historiaaudiovisual.weebly.com/coletivo.html>>. Agradecemos a Ninna de Araújo Carneiro Lima pela gravação, a bolsista de iniciação científica CNPq Erika Amaral Pereira pela transcrição e Dora Rocha pela edição da entrevista. Todas as notas são de responsabilidade dos entrevistadores. Para uma compreensão geral da obra de Tendler indicamos o trabalho de BROOKEY, Márcia Paterman. *História e utopia: o cinema de Silvio Tendler*. Rio de Janeiro: Iluminária Academia/ Editora Multifoco, 2010. No site [caliban.com.br](http://caliban.com.br) há inúmeras informações sobre o trabalho do diretor. Dentre outros materiais, foram consultadas as biografias disponíveis em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14524/silvio-tendler>> e <<http://caliban.com.br/biografia/>>. Acesso em 2 mar. 2018.

participações. Essa coisa dos judeus que eu mencionei é importante, porque eles viviam também com um certo medo, encurralados. Os judeus dessa geração viviam sempre com o raciocínio de quando iria ser a próxima diáspora: “Quando é que nós vamos ter que ir embora de novo, e para onde?” Então nós éramos criados assim, éramos brasileiros judeus.

Estudei em escola judaica, o Eliezer Steinberg; e depois em escolas não judaicas, o Andrews e a escola pública Pedro Álvares Cabral. Tinha uma boa inserção na sociedade brasileira, era brasileiro, mas sempre com aquela paranoia na cabeça. Meu pai, que era comerciante e advogado, dizia que todos nós devíamos ter duas profissões. As profissões nobres na época eram medicina, direito e engenharia, mas devíamos ter também uma profissão técnica, para, no caso de precisarmos ir embora, termos outro trabalho para fazer num país em que não dominássemos a língua. Era difícil você ser médico no exterior, por exemplo. Então, meu irmão foi se meter com rádio, motores e tal, e eu fui me meter com fotografia. Meus primeiros contatos com a fotografia começaram ainda na infância, aos 10 ou 11 anos de idade.

Depois disso, um corte: quando eu tinha 14 anos, veio o golpe de 64. Meus pais se posicionaram contra o golpe: claramente, apoiaram o Jango. Só que o golpe vigorou, e eles precisavam continuar vivendo. Dentro de casa se comentava, se falava mal do Carlos Lacerda, mal do Castelo Branco, mas para uso externo, não. “Fica quieto, não se mete, que você é judeu.” E eu então comecei a me interessar pelas coisas da política. Na geração da época começou a primeira reação ao golpe, depois que os deputados foram cassados, os sindicatos fechados, os sindicalistas proibidos de atuar; depois que a União Nacional dos Estudantes também foi fechada. As reações vinham dos artistas, dos intelectuais, dos jornalistas: Carlos Heitor Cony com as crônicas dele no *Correio da Manhã*; Marcio Moreira Alves; Hermano Alves; Sergio Porto – o Stanislaw Ponte Preta, com os livros dele sobre o Febeapá, Festival de Besteira que Assola o País –; Millôr Fernandes; Teatro Opinião. Os artistas e intelectuais começaram a se manifestar contra a ditadura, e naquele momento, entre as artes, a mais importante, a mais respeitada era o cinema. E então eu comecei a viver o sonho do cinema.

Logo em 1965 ou 1966, não tenho certeza, o JB (*Jornal do Brasil*)-Mesbla criou o Festival de Cinema Amador, e ali eu comecei a ver gente como eu, um pouco mais velha, fazendo cinema. Pensei: se eles podem, eu também posso. O sonho do cinema começou então a virar realidade, eu queria fazer filme para o Festival JB, queria trabalhar. Comecei a frequentar cineclubes e minha primeira escola de cinema foi o cineclubismo, pois não havia na época uma escola de cinema no Rio de Janeiro. Tinha havido uma experiência malsucedida em Brasília, parece que havia alguma coisa em Minas Gerais, mas nem a USP já tinha a escola dela. E só depois foi que o Nelson Pereira dos Santos criou a escola da UFF. Comecei então um duplo engajamento, no trabalho cinematográfico, de fazer filmes, e ao mesmo tempo na política, pois o cineclubismo criou um vínculo muito forte com o movimento estudantil e eu comecei a me politizar e a ter minhas primeiras participações. Virei presidente da Federação de Cineclubes em 1968 e comecei também a sonhar em fazer filmes.

Aquele foi um momento de auge do cinema de autor. É claro que os cineastas eram filhos diretos do neorealismo, mas o que importa é que ocorreu então o ápice da *Nouvelle vague* e do Cinema Novo e houve uma simbiose entre intelectuais, arte e cinema. E aí eu entrei nessa maré. Aí





eu queria ser igual ao Glauber Rocha, igual ao Jean-Luc Godard, igual ao François Truffaut, queria fazer aquele tipo de cinema. Comecei a frequentar muito a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, pois a sede da Federação de Cineclubes era no MAM. Como fui eleito presidente, o Cosme Alves Neto, que era diretor da Cinemateca, me deu uma carteirinha, um passe permanente para ver o filme que eu quisesse, e me deu uma bolsa para o curso de cinema que eles faziam lá. Fiz esse curso – os professores eram o Ronald Monteiro e o José Carlos Avellar – e vi todos os clássicos da Cinemateca. A frequência do MAM era um negócio riquíssimo, porque não só se tinha aquela galeria com todos os artistas plásticos frequentando, como gente de todas as artes convergia para lá. O bar do MAM era uma riqueza, você tomava café ao lado do Jards Macalé, você via o Caetano Veloso, via o Leon Hirszman, o Joaquim Pedro de Andrade, e eu era um menino, ficava encantado com aquele mundo a que eu tinha acesso. O Paulo Afonso Grisolli estava ensaiando no MAM uma peça chamada *Construção*, e teve uma récita do Pablo Neruda e do Vinicius de Moraes, que leram os poemas deles para fazer fundos para a montagem. Eu consegui entrar e assisti àquilo. Era um mundo muito rico, fui frequentando esse mundo e ele foi borbulhando na minha cabeça.

Em 1969 fiz o vestibular, passei em Direito na PUC e fiquei como excedente no IFCS, o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Comecei a frequentar o IFCS, mas estava um caos muito grande: logo no começo do ano vieram as cassações dos professores – José Américo Peçanha, todos os meus professores foram cassados. Polícia lá dentro, muita gente sendo presa... Já a PUC era um oásis, havia lá uma militância estudantil, havia grandes professores, e não havia os problemas que o IFCS tinha. Fui então fazer Direito na PUC. Eles tinham um ciclo básico maravilhoso, com grandes professores de esquerda dando aula – fui aluno do José Nilo Tavares, do Werneck Vianna, da Maria Lúcia, que era filha do general Chico Teixeira e era casada com o Werneck –, mas havia duas disciplinas que eram absolutamente ridículas, uma dada pelo juiz Celestino Basílio, e a outra, pelo Haroldo Valadão, que falava dele o tempo todo. Comecei a me desajustar com o Direito e pensei: “Não tenho nada a ver com esse mundo. O mundo comunista, do lado de cá, é muito mais interessante.” Eu estava numa aula do Celestino Basílio, lá em cima, naquele anfiteatro enorme, a sala cheia quando pego o jornal *O Globo* e vejo uma notinha deste tamanho: “Presos os advogados de presos políticos”. Eu disse: “Não vou fazer esse curso, não tem nada a ver comigo.” Levantei da sala, fui embora e não voltei mais. Fiquei zanzando dentro da PUC para ver o que eu fazia. Eu queria fazer Sociologia, mas Sociologia tinha que ter Matemática. Fiz uma prova para Matemática e não passei. Fui então para Comunicação, também tinha uns professores meio ridículos...

Mas naquele ano eu fiquei no Brasil. Tive um problema político, porque um dos colegas da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro sequestrou um avião para Cuba. Éramos muito amigos e o Brasil é o país do afeto. Ele marcou uma reunião em Copacabana para a gente se despedir. Fui a essa reunião, não sabia de nada, e as pessoas que estavam lá também não sabiam. Ele não contou o que ia fazer, senão nós teríamos sabido que ele ia sequestrar o avião. Mas por sorte ele não falou, não sabíamos, e na hora de ir embora ele me levou até o elevador e me perguntou, na frente de uma outra pessoa que estava lá: “Você quer ir pra Cuba?” Eu disse: “Quero.” Ele: “Então fica firme que o Leão vai te procurar.” Essa frase me

custou dois meses de clandestinidade. Foi uma loucura. E aí eu consegui escapar graças à ajuda de um brigadeiro amigo de amigos dos meus pais. Consegui escapar, mas fiquei completamente desajustado no Brasil, numa época em que eu não queria morrer nem de susto, nem de bala, nem de vício. Aí o Allende ganhou a eleição no Chile, fui para lá e comecei a trabalhar como cinegrafista.

Aliás, vamos voltar aqui um pouco no tempo: em 1968 eu fiz dois filmes aqui no Brasil. Trabalhei como assistente de direção do Paulo Alberto Monteiro de Barros e fiz a última entrevista com o João Cândido, o almirante da Revolta da Chibata.

**E. M.** – *Que é um filme que acabou sendo queimado.*

**S. T.** – Foi queimado. Justamente no momento em que a polícia veio em cima da gente por causa desse sequestro do avião. Eu não deixei o filme na minha casa para não confiscarem. A mulher que estava guardando ficou com medo e queimou. Sobrou uma fotografia. Mas, enfim, eu já tinha começado em 1968, andava ali zanzando pela Mapa Filmes, do Zelito Viana. E em 1970 fui-me embora para o Chile, comecei a trabalhar, até que resolvi ir embora para a França para estudar cinema. Procurei o Jean Rouch, que me deu a documentação de que eu precisava para poder fazer a minha *carte de séjour*. Depois ele me botou num curso de cinema aplicado às Ciências Sociais. Eu também não tinha nenhuma relação direta com História, mas um dia estou andando na rua e encontro um amigo meu, que diz: “Tudo bom?” Eu: “Tudo bom, o que você vai fazer?” Ele: “Estou indo ali a Jussieu, Paris 7. Vou me inscrever no curso de História.” Eu: “Vou contigo.” É aquela coisa, no tédio, também me inscrevi. E descobri que eu gostava mesmo era de História. Eu me encontrei naquele curso. Depois comecei a fazer o curso do Marc Ferro, “Cinema e História”, que era aos sábados de manhã. O curso estava começando, e fui da primeira turma que tirou diploma. Fiz História em Jussieu, Paris 7, e me encontrei na vida, juntei minhas duas paixões, que eram cinema e História. E estou nessa viagem até hoje.

**E. M.** – *Você chegou a Paris num momento em que Ferro tinha escrito em 1971 um texto fundamental, “O filme: uma contra-análise da sociedade?”, publicado nos Annales em 1973 e depois em 1974 na coletânea Fairel’Histoire. Não sei se essas discussões estavam presentes no curso que você fez ou nas conversas com ele. Nos anos 1960 Ferro teve também uma experiência de supervisão de filmes históricos, de montagem.*

**M. K.** – *Ele era da Pathé?*

**S. T.** – Era, era contratado pela Pathé para fazer filmes históricos. Filmes sobre a Primeira Guerra Mundial e tal. Ele tinha acesso às imagens da Pathé e montava. Eram filmes muito ingênuos. Eu fui aluno do Ferro em duas fases, primeiro nos anos 70, e depois nos anos 90, quando voltei para lá para tentar fazer meu doutorado. Mas aí o Ferro já era outra figura, já era grande estrela, já era vedete. Ele pediu para passar o *Jango*, e ele explicando o *Jango*, eu vi que não tinha nada a fazer com aquela turma ali, porque ele explicava como você faz a trilha sonora do filme: você bota as imagens, pega um disco, escolhe uma música e bota. E eu ali tinha Milton

<sup>1</sup> Trata-se de um programa de televisão francês, apresentado por Ferro, entre os anos 1989 e 2001. Sobre Ferro ver KORNIS, Mônica Almeida. Marc Ferro. In: PARADA, Maurício (org.). *Os historiadores: clássicos da história: de Ricoeur a Chartier*. Rio de Janeiro/Petrópolis: Vozes/PUC-Rio, 2014.

Nascimento e Wagner Tiso, que tinham composto “Coração de estudante” especialmente para o filme. E aí eu vi que ele já tinha virado estrela, já tinha programa de televisão...

**M. K.** – *Histoire Parallèle*.<sup>1</sup>

**S. T.** – *Histoire Parallèle*. Muitas viagens, uma vida assim muito ativa. E aí para mim até teve um lado bom, porque quem o substituiu foi a Annie Goldmann, que era viúva do Lucien Goldmann, uma belíssima figura, de quem fiquei muito amigo. Eu já a conhecia de antes, ela sempre esteve perto dele, mas só fiquei amigo dela nos anos 90.

**E. M.** – *Você chegou a fazer uma monografia sobre Cinema e História...*

**S. T.** – Sim, eu fiz com ele: “A relação cinema e história vista através da obra de Joris Ivens”. Nunca publiquei essa monografia. Talvez até valha a pena publicar hoje, ela ficou legal, ficou boa, foi corrigida pelo próprio Joris Ivens. Ele me deu acesso aos arquivos dele na Holanda. Eu ia semana sim, semana não para Overveen, cidade da Holanda onde ficava a cinemateca com todos os filmes dele. E eu ficava com uma moviola, com acesso a todos os filmes, malas de documentos. Ele colocou tudo na cinemateca lá. Jan de Vaal, que era o diretor, foi o grande facilitador do acesso a esse arquivo.

**E. M.** – *Quando foi isso?*

**S. T.** – Foi entre 1973 e 1974. E o diploma eu tirei, se não me engano, em 1976. Meu diploma é assinado pelo Ferro, pelo Jacques Le Goff e pelo Charles Bettelheim. Só o meu diploma vale uma grana para um colecionador...

**M. K.** – *Falando sobre isso, aquele foi um momento muito singular, muito importante da historiografia francesa, com nomes como Le Goff e o próprio Marc Ferro. O que era esse curso que você fez, que impacto teve do ponto de vista dos alunos, como você viveu isso?*

**S. T.** – Eu vi o nascimento da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, que foi uma invenção do Jacques Le Goff. Politicamente Le Goff era neutro, tinha ideias avançadas e tal, mas sabia transitar. Ele conseguiu com o governo se desprender da Escola Prática de Altos Estudos. Todas as cabeças coroadas davam aula lá. Mas ele conseguiu reunir na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais cabeças que tinham um pensamento diferente, o que iria gerar os novos objetos, novos métodos, os *Ensaio de ego-história*, todos os livros do próprio Le Goff. Junto com ele foram para a Escola de Altos Estudos Roland Barthes, Ferro, e ele conseguiu montar uma escola que até hoje é muito mais importante do que tinha sido a Escola Prática de Altos Estudos, sexta seção, onde eles estavam localizados.

Aquele foi um momento da França muito rico, porque nós ainda estávamos nos rescaldos de 1968. A esquerda perdeu algumas eleições, perdeu para o Charles De Gaulle, depois o De Gaulle perdeu o plebiscito e renunciou. Saiu da política, e entrou um discípulo dele, o Georges Pompidou, que também era um intelectual, da Escola Normal Superior, que criou o Centro Pompidou, algumas atividades intelectuais importantes. As

atividades políticas continuavam existindo na França e havia muito investimento em cultura e na área de política e de cinema. A França fervilhava. Ainda era 1972, 1973, quer dizer, quatro ou cinco anos depois de Maio de 1968. A geração que fez o maio de 1968 era aquela geração de jovens professores que estavam dando aula, participando. E aí foi um momento muito rico da França. Na minha formação, tanto a Escola de Altos Estudos foi importante, quanto Jussieu. Porque Jussieu era uma banda mais à esquerda mesmo – fui aluno, por exemplo, do Jean Chesneaux, que é um grande historiador, um grande especialista em China, em Vietnã. Fui aluno do Georges Boudarel, que depois terminou foco de um grande escândalo, porque quando ele era jovem, nos anos 1950, ele fazia cooperação da França com o Vietnã e percebeu que a presença da França colonial no Vietnã era injusta. Ele ficou do lado do Vietnã e foi condenado à pena de morte por crime de alta traição. Ficou anos sem poder voltar para a França. Com a anistia que o De Gaulle deu para o general Salan todo mundo foi anistiado, ele pôde voltar e começou a dar aula em Jussieu. Mas havia um ódio dos caras a ele, porque aí é uma discussão muito interessante: Boudarel era quem fazia a ponte e o trabalho de doutrinação ideológica com os antigos companheiros dele, franceses, presos num campo de concentração no Vietnã, e aí os caras que voltaram para a França um dia foram ao Senado, onde estava tendo um debate sobre o Vietnã, e veio o Boudarel na mesa discutindo a guerra do ponto de vista histórico. “Aquele ali não é o sacana do Boudarel? O *salaud*<sup>2</sup> do Bourdarel?” – foi um velhinho quem disse isso, e continuou: “Você vai me prometer que não vai morrer em paz enquanto não infernizar a vida desse cara”. E aí virou um grande escândalo na França dos anos 1990, mas nos anos 1970 ele foi meu grande professor. Com ele eu aprendi tudo o que sei sobre o Vietnã. Eram grandes professores: era Catherine Coquery-Vidrovitch dando África, era o grande helenista Pierre Vidal-Naquet... Minha professora de Idade Média era aluna e discípula favorita do Georges Duby. Foi uma escola muito rica e em 1974 nós fizemos um seminário chamado *L’histoire: pourquoi faire?* em que se discutiu o sentido da história. Era esse sentido político, em que se discutia cinema e política, cinema e história, etc., e outras formas de abordagem da História. Foi um momento muito rico.

**E. M.** – *Que certamente teve um impacto na sua formação.*

**S. T.** – Total. E junta-se a isso o fato de eu ter chegado na França em 1972. Eu conheci um francês que era um pintor surrealista, o Fernand Teysier, e ele me disse: “Vou te apresentar o pessoal de cinema”. Me apresentou o Philippe Haudiquet, que era crítico da revista *Image et Son*; me levou para conversar com ele, com as minhas ideias confusas de quem estava chegando do Chile, simpático ao Partido Comunista, mas crítico também. Ele disse: “Olha, você não procura a produtora do Partido Comunista, não, porque ela é muito careta, você tem que procurar o grupo do Chris Marker, que é plural.” E aí eu fui ao SLON com a cara e a coragem, com a recomendação desse crítico e deixei um bilhete lá para o Chris Marker dizendo “eu sou brasileiro, morei no Chile, estou aqui na França e gostaria de encontrá-lo”. Um dia eu estava no hotel Stella, uma espelunca em que eu morava, e recebo um telefonema. Uma voz truncada diz: “Chris Marker.” Eu disse que queria encontrá-lo, e ele: “Então vem para cá.” Terminei trabalhando com ele também, ficando muito amigo dele. Essas foram as minhas escolas de cinema.

<sup>2</sup> Tradução: salafrário.



<sup>3</sup> Documentário de Marcel Ophuls, lançado em 1969.

<sup>4</sup> Filme de André Harris e Alain de Sedouy realizado em 1972.

**E. M.** – *O que acaba sendo uma referência também, não é?*

**S. T.** – Sim! Fui discípulo dos três maiores, que são o Joris Ivens, o Jean Rouch e o Chris Marker. De Cuba, Santiago Álvarez. E conheci o Richard Leacock nos Estados Unidos. Então eu tenho um trânsito com esse povo de documentário que é muito bom e muito forte. Foi muita sorte ser jovem naquela época, uma época em que as pessoas estavam muito mais abertas. Era muito mais fácil. Hoje eu não sei se aconteceria de você ligar para um cara como o Chris Marker e ele te retornar a ligação. Você sentar com o Joris Ivens e ele dizer: “Tudo bem, vou te abrir todos os meus arquivos para você fazer o seu trabalho sobre a minha biografia.” E o Jean Rouch. Da primeira vez que fui encontrá-lo e disse que queria estudar com ele, ele disse: “Já sei, você precisa de uma autorização, de uma carta-convite para se inscrever numa escola, para poder tirar seus documentos franceses. Eu te dou.” Ele me deu os documentos e me matriculou na escola dele. E eu fiquei. Entendeu? Era uma época muito fácil de se conseguir isso. Eu não sei se hoje existe essa generosidade. Foi um momento bonito.

**E. M.** – *E aí você voltou para o Brasil.*

**S. T.** – Voltei em 1976.

**E. M.** – *E os projetos dos documentários, Os anos JK (1980), por exemplo, já são desse período?*

**S. T.** – São, mas já são consequência do Brasil. Voltando um pouco para esse lado do cinema, história e politização, nos anos 1960, aqui no cineclubismo eu comecei a ler os livros de história do Nelson Werneck Sodré. Lia muito também a *Revista Civilização Brasileira*. Essas eram as minhas referências intelectuais. Frequentava a Livraria da Civilização Brasileira na sete de setembro, conheci o Ênio Silveira... E aí eu era um garoto, tinha 17, 18 anos. O Nelson Werneck, quando eu estava fazendo o filme sobre o João Cândido, cheguei a encontrá-lo – pedi um encontro – ele foi a um café comigo, tomou uma cerveja e conversou, foi interessante. Nesse momento eu comecei a dizer: “Mas vem cá, tem tanta história no Brasil para contar, por que a gente não faz filmes históricos aqui?” Foi aí que veio a ideia do João Cândido. Quando eu saí do Brasil já foi um pouco com essa ideia de fazer trabalhos políticos e históricos. Morei no Chile durante um ano e meio e vi cinema cubano, cinema chinês, cinema dos outros países, e muita coisa que eu não sabia fazer e nem sabia que existia, como cinema político. Então foi uma coisa que foi afunilando. Vou para a França, e a França está num momento de releitura profunda da sua história. É o momento em que sai o *Le chagrin et la pitié*<sup>3</sup>, sai o *Shoah* (1985), sai o *Français, si vous saviez*<sup>4</sup>. Muita coisa sobre a Guerra da Argélia, uma revisão crítica do que foi a presença francesa na Argélia. Tinha o *Shoah* do Claude Lanzmann sobre a questão dos judeus no campo de concentração. E eu comecei a ver que no mundo se fazia esse tipo de cinema, que era o tipo de cinema que eu queria fazer. E aí eu fui fechando e me formando documentarista, ligado à história.

**M. K.** – *Concretamente, então, você teve contato na França com três nomes: Jean Rouch, Joris Ivens e Chris Marker. E você acabou tendo um trabalho com o*



Chris Marker, que já era importante e esteve presente nesse momento chave da sua formação. Qual foi o significado para você?

S. T. – Total, total. Porque a gente morava em *chambre de bonne*, no sexto andar, sem elevador, um banheiro no corredor que era aquele banheiro turco, aquele negócio no chão, e uma torneirinha com água. Não tinha ducha, não tinha chuveiro, não tinha nada. Banho, uma vez por semana, na casa de alguém. Era quase que um submundo, era muito interessante, mas era uma vida muito complicada. Furar esse bloqueio e entrar na sociedade francesa era difícil. E eu dei essa sorte, procurei o Chris, que me recebeu muito bem porque eu tinha morado no Chile. Ele era muito amigo do Costa-Gavras. E aí, quando o Costa-Gavras foi fazer o *Estado de sítio* (1972), ele filmou no Chile. E ele convidou o Chris para ir lá, para ver. Eles se apaixonaram pelo Chile, pelo Allende, pelo processo político que o Chile estava vivendo. O produtor do Estado de sítio era o Jacques Perrin, que tinha uma produtora chamada Reganne. Quando veio o golpe contra o Allende, que ele morreu, que houve aqueles massacres, todos eles se sentiram comprometidos com a ideia de fazer alguma coisa sobre o Chile. E aí entregaram o comando ao Chris Marker. O Perrin entrou com a grana, se propôs a ser o produtor, e o Chris Marker foi o articulador. E aí o filme começou. Foi o *La spirale* (1975).<sup>5</sup>

Eu já morava na França – fui morar na França em 1972 –, quando em julho de 1973 voltei ao Chile para passar as férias. Um mês depois, no dia 5 de setembro, fui embora, porque o golpe já estava dado. Quando eu voltei para a França e o Chris Marker foi organizar um grupo para fazer o filme sobre o Chile, ele me convidou. O filme começou com ele, com o Régis Debray, eu, a Valérie Mayoux, que era montadora, e a Jacqueline Meppiel, que também era montadora, tinha carta do Centro Nacional de Cinematografia de diretora e assinou oficialmente a direção. Depois entrou o Armand Mattelart, que não se bicou com o Debray, e o Debray, que não tinha interesse em brigar com ele, muito polidamente, deixou o filme, que foi então virando o filme do Mattelart. Mas eu trabalhei nesse filme. Foi o meu primeiro trabalho e foi um convite do Chris. Isso, primeiro, botou uma puta grana no meu bolso, porque se ganhava muito bem no cinema francês, e era uma produção de verdade, com dinheiro. Eu morava num subúrbio e ia de táxi para casa. Comia toda noite em restaurante grego. Era muito dinheiro, muito dinheiro. Fui morar num belo apartamento; em um ano detonei todo o dinheiro e voltei para a *chambre de bonne*. Mas foi o Chris que me abriu essa porta. Foi um momento muito rico. E foi aí que eu aprendi a gostar dessa coisa de cinema e história.

Eu vi muitos filmes do Chris, que eram os filmes que eu gostaria de ter feito. Na verdade eu já tinha visto um filme dele aqui no Brasil em 1970 – teve uma mostra de cinema *underground* americano no MAM, eu fui, e não sei por que cargas d'água eles resolveram passar um filme do Chris e do François Reichenbach chamado *A sexta face do Pentágono* (1968). Só se justificava estar ali porque tratava das manifestações estudantis contra a Guerra do Vietnã na frente do Pentágono, e quando saíam os soldados, eles atacavam os estudantes. Era a única justificativa para diretores que eram franceses, mas estavam numa mostra de cinema americano. Eu não sabia quem era Chris Marker, e disse: “Esse filme é maravilhoso!” Depois que encontrei o Chris foi que eu juntei os cacos: “Esse cara é que fez aquele filme que eu gostei!”



<sup>5</sup> Sobre o filme, Marker e o cinema realizado no Chile antes do golpe de estado de 1973 ver AGUIAR, Carolina Amaral de. *O cinema latino-americano de Chris Marker*. São Paulo: Alameda, 2016

<sup>6</sup> Parte significativa do acervo da Tupi está depositado na Cinemateca Brasileira. No site do Banco de Conteúdos Culturais ([www.bcc.gov.br/tupi](http://www.bcc.gov.br/tupi)) é possível ter acesso a mais de 120 horas de imagens históricas de variados telejornais da época, como *Edição Extra*, *Diário de São Paulo*, *Ultranotícias* e *Repórter Esso*.

Afinal, quando eu voltei para o Brasil em 1976 – para retomar a pergunta do Morettin –, voltei querendo fazer o cinema que eu tinha visto na França, que eu tinha visto no Chile. Eu vi o pessoal do grupo do Chris, que era o SLON, fui a dois ou três festivais em Leipzig, fiquei amigo do Patrício Guzman. Conheci todas aquelas cabeças coroadas do cinema da esquerda mundial e voltei com a ideia de fazer esse tipo de cinema. Eu tinha uns amigos de juventude, o Antonio Paulo Ferraz, que tinha morado junto no Chile, que era irmão do Buza Ferraz. O Buza tinha uma produtora de cinema, que ele tinha abandonado, e quem estava cuidando era o Hélio Paulo Ferraz, que era o irmão do meio e foi o empresário da família. Eu procurei o Hélio Paulo – eles estavam com muito dinheiro, a produtora deles estava bem, e ele disse: “Olha, eu topo bancar um filme seu, documentário, político, mas não quero nada que não seja para público, que seja miúra, quero um filme para público.” E aí a gente começou a pensar no que poderia fazer de documentário político para público. Essa conversa deve ter sido em dezembro – cheguei aqui no dia 6 de dezembro, dia em que o Jango morreu. Quem tinha me dado a passagem de navio tinha sido o Helinho Ferraz – voltei num cargueiro da companhia dele. Fui agradecer e tal, falei do filme, e ele disse “eu banco”. Juscelino tinha morrido pouco antes, em agosto, o enterro tinha sido concorrido, e aí a gente juntou: “O JK estava fora do poder desde 1960, nós estamos em 1976 e as pessoas se lembram dele. É um bom tema para um filme, vamos fazer.” Eu ainda disse: “Peraí, quero ver se eu acho arquivos, se existem imagens para ilustrar isso.” Fui falar com o Aluísio Leite, que trabalhava na Cinemateca do MAM, e ele disse: “Pode pegar o dinheiro, que eu tenho tudo, tenho Fidel na UNE, Foster Dulles, Greve dos Bondes, pode pegar o dinheiro que o teu filme tá pronto.” Peguei o dinheiro e não entrou um fotograma. Mas já que eu estava com grana, eu precisava fazer o filme. Aí eu fui atrás dos arquivos.

Hoje você tem uma proliferação de arquivos. Graças a Deus, o Arquivo Nacional está bem suprido, a Globo está colecionando, os do Carlinhos Niemeyer estão guardados. Tem os do Severiano Ribeiro, tem ainda a Cinemateca de São Paulo, quer dizer, você tem vários arquivos a que recorrer, fora os noticiários internacionais. Mas naquela época ninguém queria saber de memória, história. Eu, quando fui à TV Tupi para pedir material, cheguei no jornalismo e tinha lá um jornalista de saco cheio, entediado – a TV já se desmilinguido –, que disse: “Tudo bem, pode pegar o que você quiser.” Ele me apresentou uma menina que cuidava do arquivo, ela abriu fisicamente o arquivo, pegou um rolinho e disse: “Essa porcaria não serve para nada!”. Esmigalhou o rolo. Eu olhei e tinha uma etiquetinha: Imagens do carro acidentado de JK. “Cara, não faz isso, pelo amor de Deus!” E aí eu peguei, comecei a pegar imagens, achei muito material da Tupi. Sou acusado de ter o arquivo da Tupi, mas não é verdade, o arquivo da Tupi está a maior parte hoje no Arquivo Nacional<sup>6</sup>. Mas eu consegui muitas imagens da Tupi e as salvei, até porque os caras vendiam as imagens para fábricas de escovas de cabelo derreterem e usarem a celuloide. Salvei do nazismo aquelas imagens. Mas não foi só ali. Descobri que a Agência Nacional tinha umas latas de filme naqueles galpões abandonados no cais do Porto. Aí o Chico Moreira, que foi meu parceiro, assistente, montador, foi lá, tinha um bando de latas, entrando poeira no galpão, chuva, sol, e uns caras sem camisa, gordos, suando, que disseram: “Tem umas porcarias de lata que não servem pra nada!”

Ele foi lá e pegou as latas. Ali a gente achou o comício dos marinheiros no Sindicato dos Metalúrgicos. Assim nós fomos compondo as imagens e, do nada, passamos a ter cem horas.

**E. M.** – *Uma diferença notável entre os realizadores europeus, americanos, e nós, como você acabou de narrar, é justamente a questão dos arquivos. Eu, por exemplo, estava vendo o filme do Martin Scorsese sobre o Bob Dylan<sup>7</sup>: tem tudo, até gravações radiofônicas, importantes para entendermos a sua trajetória artística. No Brasil, se já é difícil ter acesso à imagem em movimento, os arquivos radiofônicos são praticamente inexistentes. Essa é uma diferença significativa entre um realizador aqui que busca fazer um trabalho como o seu, com material de arquivo, e um realizador na Europa ou nos Estados Unidos, que tem os arquivos à disposição.*

**S. T.** – Eu acho que virou um problema universal essa questão das imagens. Porque na época em que eu fiz o *JK*, elas não tinham valor nenhum. Depois do *JK*, eu virei uma certa referência, porque saiu muita matéria a respeito.

**E. M.** – *E o filme foi um sucesso.*

**S. T.** – Um dia eu recebi o telefonema de um gari, que ligou para minha casa dizendo que tinha conseguido achar no lixo rolos de filme, se eu me interessava. Eu falei “claro”. Fui à casa dele, e eram caixas com filmes publicitários da ditadura do presidente Médici, Brasil Grande e tal. Peguei aquilo, enchi meu Fusca, vi de que produtora era e liguei para lá: vai ver que foi algum funcionário sacana que ficou com raiva e resolveu jogar no lixo. Liguei para saber se aquele material tinha dono. Não, era para jogar no lixo mesmo. Para mim, isso é história.

**E. M.** – *Há vários casos assim, de acervos inteiros. Lá na USP tem um acervo de todos os processos de censura a peças teatrais em São Paulo, dos anos 1920 aos anos 1960. O professor Miroel Silveira foi à Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DEOPS), e, como ele estava interessado nisso, o funcionário avisou: “Olha, a gente vai jogar fora.” Aquilo ficou em sua sala até ele morrer e depois na biblioteca da ECA, onde hoje o acervo está organizado<sup>8</sup>. No caso do cinema é sempre uma história de destruições e perdas, de incêndios, ou de situações como essa, de descaso mesmo. A memória audiovisual de um período histórico que é pura e simplesmente descartada, e não há mais traço dela, desaparece.*

**S. T.** – Paulo Emilio Salles Gomes achou os arquivos do DIP, que estavam jogando fora. “O que é isso?” “São latas que não servem para nada.” Ele pegou aquelas latas, levou para a Cinemateca, e era a memória da ditadura Vargas. Domingo eu conheci um cara que me contou que o sogro dele teve o último jornal escrito em iídiche no Rio de Janeiro. O cara fazia imprensa judaica, fazia à mão, tinha um linotipista que não era judeu que entendia a letra dele, datilografava no linotipo, e ele fez esse jornal durante anos. Quando o jornal acabou, ele não tinha mais o que fazer com aquilo, pegou toda a coleção do número 0 ao último e entregou para a Federação Israelita. Os jornais estavam na Federação Israelita, deu cupim, e os caras, em vez de mandar salvar ou recuperar – isso é cinema –, pegaram aqueles jornais, levaram para o cemitério judaico e enterraram numa cova.

<sup>7</sup> Trata-se de *No direction home: Bob Dylan*. 2005.

<sup>8</sup> O projeto Arquivo Miroel Silveira colocou para consulta on-line os processos de censura, acessíveis em <<http://www2.eca.usp.br/ams/>>.

Não estou contando a história simbólica, é real. Toda a história do jornal judeu no Rio de Janeiro foi enterrada numa cova no cemitério judeu. Essa é a memória, e a luta é contra isso.

**E. M.** – *E os filmes cumprem também essa função.*

**S. T.** – Os filmes também cumprem essa função. Quando eu comecei a ver imagens naquela época, os caras compravam os filmes para derreter e transformar em escova de cabelo! E aí eu inflacionei o mercado, porque o cara vendia o quilo do filme a dois “real”, e eu pagava quatro. E salvei, porque ele começou a vender como se fosse verdureiro, caixa de morango em que os de cima estão bonitinhos e os de baixo estão meio podres. O cara dizia: “Esse saco aqui está muito bom” – vinham em cima dez rolinhos de filme bons, e os rolinhos lá embaixo tudo melado, já colando. E eu comprava, porque salvava.

**M. K.** – *Você mencionou a TV Tupi. Existem outros acervos no Rio de Janeiro, da TV Rio, TV Continental...?*

**S. T.** – Me contaram que teve uma TV, não sei se foi a Rio, que terminou onde hoje é o CEP João Goulart, no Pavão Pavãozinho. Era um lugar meio abandonado, e a TV terminou ali. E os funcionários, num dia de revolta e desespero, porque não se pagavam os salários, estava tudo atrasado, jogaram morro abaixo todos os arquivos. E aí os arquivos se perderam. Da TV Continental nunca ouvi falar onde poderia estar, a Excelsior se perdeu. Sobrou a TV Tupi, alguma coisa. Até a Globo perdeu material, teve um incêndio em que se perdeu muita coisa. E há ainda as TVs regionais. Eu comprei um material do Paraná. Um cara que era funcionário de uma TV paranaense fez um acordo trabalhista que pagava a ele com filmes. Ele imaginou que aquilo valia uma nota. Ligou para o Museu da Imagem e do Som em São Paulo, e o MIS disse: “Nem de graça. Tenta a Cinemateca.” A Cinemateca respondeu: “De graça a gente aceita.” Eu disse: “Eu compro.” Paguei na época o equivalente a dois mil dólares. Um caminhão que veio do Paraná com filmes. Acordo trabalhista do cara, tudo documentado.

**E. M.** – *Você é um realizador que trabalha com material de arquivo, mas ao mesmo tempo acabou se tornando um arquivista: para poder fazer seus filmes acabou em certa medida constituindo arquivos.*

**M. K.** – *Quando concluiu Os anos JK (1980), você já tinha um acervo expressivo?*

**S. T.** – Sim, eu saí do JK pronto para fazer o *Jango*. No JK eu parti do nada, parti do blefe do Aluísio, que disse “vou te dar tudo”, mas não tinha nada, ou até tinha mas estava desorganizado. E quando eu terminei o JK, eu tinha um copião de 100 horas, usei uma hora e 50 minutos, e fiquei com material para fazer o *Jango*. E isso vira também uma bola de neve, um multiplicador, porque aí vão aparecendo imagens. Quando eu acabei o JK e teve aquele impacto, um dia eu li uma notinha de cinco linhas no jornal dizendo que o Raul Ryff estava com umas latas de filme do Jango na China e na União Soviética. Aí eu telefonei para ele, e ele disse: “Claro, vamos



fazer a sessão.” Fizemos a sessão, e aí ele atacou: “Por que tu não fazes o Jango?” Eu disse: “Vamos nessa!”

**M. K.** – *Ele lhe deu as imagens do Jango na China.*

**S. T.** – Sim, um cara mandou para ele, e ele me deu. Vai virando uma bola de neve. Aí um dia chegaram uns caras de Portugal e disseram: “Olha, teve uma ação da Aliança Libertadora Nacional que pegou o material de filmes, sequestrou, porque eram filmes da revolução. Esses filmes vieram parar em Portugal, mas nós não temos nada a fazer com isso, ó pá! Então estamos a devolver.” E um amigo meu me entregou: “Eu não sei a quem entregar isso.” Eram simplesmente as imagens do corpo do Che Guevara morto. Depois apareceram outras, até coloridas, mas no *Jango* foi a primeira vez. E foi um material que recebi de Portugal. Aí recebi um material do Uruguai também, porque as pessoas que tiraram materiais do Brasil começaram a devolver as imagens. E não tinham para quem entregar – hoje você até tem, sabe a quem entregar, mas naquela época não tinha. O Arquivo Nacional não mexia com filmes. A Celina Vargas do Amaral Peixoto só vai fazer isso mais tarde. Quando fui fuçar para o *Jango* (1984), o Arquivo Nacional ainda era um casarão do outro lado da Praça da República.

**M. K.** – *Você tinha a Cinemateca Brasileira em São Paulo e a Cinemateca do MAM no Rio.*

**S. T.** – A Cinemateca do MAM, que aceitava mas deixava lá, não tinha dinheiro para organizar.

**E. M.** – *Hoje, com a internet, você tem uma profusão de imagens, pode localizá-las. Naquela época, as informações que diziam respeito ao conteúdo dos arquivos filmicos não eram sistematizadas ou difundidas de uma forma mais ampla. Os documentários de história no Brasil fizeram um trabalho pioneiro ao reunir diversas dessas imagens, como foi o caso do documentário Getúlio Vargas (1974) da Ana Carolina, e Revolução de 1930 (1980) do Sylvio Back. Por outro lado, havia uma consciência de que revisitar aqueles momentos e personagens históricos era falar sobre o presente. Nesses dois filmes, existe essa ponte. Eu estava relendo os comentários críticos ao Jango, e Marcos Napolitano, em seu texto no livro História e documentário<sup>9</sup>, inicia sua análise contando uma história pessoal: ele assistiu Jango, que estreou em março de 1984, no auge da campanha das Diretas, e, ao sair do cinema, foi direto a uma manifestação, quase ato contínuo. O filme Anos JK já tinha tido esse impacto, mas Jango teve muito mais. De toda maneira, pelo sucesso e alcance que tiveram, os dois filmes realizaram essa intervenção no presente de uma forma muito contundente.*

**S. T.** – Essa é a minha ideia. Talvez essa seja a diferença dos filmes que você citou. Eu tinha a intenção de interferir no presente. Quando faço um filme histórico, eu tenho muito cuidado para que ele não seja datado. Eu não faço um filme para comemorar uma data. Isso eu digo às pessoas quando elas querem produzir projetos: “Se você quer fazer um filme para eleger alguém, bota dinheiro em propaganda política que você vai aplicar muito melhor.” Cinema não elege ninguém e nem derrota ninguém. Cinema é fonte de reflexão. Quando eu fiz o *JK*, por exemplo, eu não podia estar fazendo campanha para ninguém, porque o JK estava morto. Começaram

<sup>9</sup>NAPOLITANO, Marcos. Nunca é cedo para se fazer história: o documentário *Jango*, de Sílvio Tandler. In: NAPOLITANO, Marcos, MORETTIN e KORNIS, Mônica Kornis (orgs.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

<sup>10</sup> *Getúlio: glória e drama de um povo* (1956), de Alfredo Palácios.

a aparecer políticos, e eu tive que cortar a entrevista de um deles, que era até interessante, mas que no meio do filme resolveu vender um livro. Eu já tinha dito a ele: “Não anuncie o seu livro aqui porque você vai datar o meu filme, depois eu boto o livro em outras fontes.” O cara, no meio do filme, veio com o livro, e eu não coloquei! Um dia de manhã cedo ele me ligou: “Continuamos cassados!” Eu disse: “Eu não cassei você, eu lhe pedi para não fazer propaganda do seu livro porque ia datar o filme.”

Quando comecei a fazer o *Jango* em meados de 1981, todo mundo queria o filme para as eleições de 1982. Eu sei quanto tempo demora fazer um filme desses, é montar um quebra-cabeça, juntar caquinho, eu sei que demora. Eu nunca imaginei que o filme estaria pronto em novembro de 1982. As pessoas queriam o filme pronto, e quando ele não ficou pronto para novembro de 1982, saiu toda uma discussão, se eu tinha feito aquilo para boicotar ou para proteger o Brizola. Os que achavam que eu era brizolista diziam: “Não, esse cara não mostrou o filme para não mostrar as sujeiras.” Os outros: “Não, esse cara não apresentou o filme para não ajudar a eleger o Brizola.” Nem um, nem outro! Eu não mostrei o filme porque não estava pronto. Coincidiu com a campanha das Diretas e foi muito melhor. E também foi uma coincidência. Eu não tinha uma bola de cristal dizendo que em 1984 o Dante de Oliveira ia apresentar uma campanha e ia ter o filme na campanha, mas aconteceu. Eu sempre faço cinema desvinculado de datas, porque acho que senão você mata o filme. O filme tem que ter uma permanência. Eu diferencio o meu filme.

Eu não gosto muito do filme do Sylvio Back, acho que ele poderia ter trabalhado melhor, costurado melhor. E a Ana Carolina, que é pessoa de quem eu gosto muito, que é muito competente e talentosa, a praia dela não é política. Ela foi convidada para fazer aquele filme e topou. Eu também enfrentei esse problema quando fiz os meus filmes, as pessoas diziam: “Esse filme está muito chato, fala muito de política! Mostra um jogo de futebol, escola de samba, corrida de cavalo!” Eu não vou fazer isso porque o filme é sobre política! Quem não gostar de política não vai ver o filme. O da Ana Carolina está muito entrecortado por outras coisas, que acho que transformam o filme em uma coisa mais ou menos desinteressante, e ele não sobreviveu ao tempo. Tem um filme do Jorge Ileli que é anterior, *O mundo em que Getúlio viveu* (1963), e um do Alfredo Palácios, também anterior, também pouco conhecido, que é muito melhor, *Glória e drama de um povo*<sup>10</sup>, um filme absolutamente varguista. Esse se ferrou por ser varguista na época da ditadura, mas é um filme interessante.

**M. K.** – *Os anos JK e Jango tiveram um impacto grande, de público, de crítica, e, do ponto de vista da construção propriamente dita, foram seus primeiros grandes filmes, feitos com o aprendizado que você tinha tido, jovem, na França. Como você chegou à construção tanto do JK quanto do Jango?*

**S. T.** – Olha, a construção do JK foi bastante mais contida. Eu estava recém-formado em história e era meu primeiro filme realmente “voo solo”. Porque o que eu fiz com o Chris era coletivo, era muita gente. O polo mais fraco do filme era eu, um garoto – eu tinha 23 anos –, trabalhando com pessoas de 40 e tantos, com mais experiência de vida. Então, quando eu fiz *Os anos JK*, eu fiz muito contido, tinha medo de interferir, de adulterar a História, tinha medo de trabalhar com a emoção e tal. Quando o filme ficou pronto, eu fui à Europa e apresentei para o Joris Ivens. E o velhinho

viu uma hora e 50 do filme, narrado em português, sem nenhuma legenda em outra língua. Dava umas cabeçadas, mas voltava, via de novo. Eu disse: “Caramba, estou matando o velho aqui”. Quando acabou, ele me pegou como quem pega um filho, levou para um restaurante em que ele sempre comia, um bom restaurante ali na *rue des Saints-Pères*, onde ele morava, e começou a criticar o filme: “Seu filme é muito bom, é muito interessante, mas falta emoção, faltou cinema no seu filme.” Perguntei: “Onde é que o senhor notou isso?” Ele: “Aquela cena dos marinheiros no sindicato, revoltados, aquilo é uma cena cinematográfica. Você tinha um filme na sua mão ali e não aproveitou, jogou aquelas cenas na tela e acabou. Você tinha que trabalhar aquilo dramaticamente”.

Entendi e no *Jango* juntei duas experiências: lembrei do Chris Marker com o filme *Le fond de l'air est rouge* (1977), em que ele faz a abertura, a marcha da história, pega a escadaria de Odessa e monta com os fatos históricos que vão acontecendo – Camilo Torres, a morte do Pierre Overney e tal –, uma montagem muito linda, e lembrei do velho Joris Ivens, lembrei também de um episódio histórico que aconteceu, em que a Maria Yedda Linhares e o Darcy Ribeiro, 15 dias antes do motim do Sindicato dos Metalúrgicos, resolveram passar no auditório do MEC, para a Associação dos Marinheiros, *O encouraçado Potemkin* (1925, de Sergei Eisenstein). Os marinheiros viram *O encouraçado Potemkin* 15 dias antes de fazer o motim. E, seguramente, aquelas imagens do *Encouraçado* estavam na cabeça deles quando resolveram fazer aquilo. Eu misturei o motim com as imagens do *Encouraçado*, sobretudo com as cenas de solidariedade: quando os caras estão lá dentro e começam a chegar as famílias para levar pacotes de comida e tal, eu começo a montar com cenas do *Encouraçado* em que acontece a mesma cena. O filme ficou com uma montagem que ficou dramaticamente agradando ao velho Joris Ivens e fazendo uma citação do Chris Marker.

Eu cresci aí: aprendi que quando você faz cinema, por mais historiador que você seja, você também está lidando com uma mídia em que você tem que transmitir emoção, senão essa mídia não funciona. É a especificidade, quer dizer, você não está escrevendo um texto acadêmico nem um texto científico, está fazendo uma obra que tem que transmitir emoção aos espectadores. Então esse é o caminho de um para o outro. Vendo os dois filmes hoje, eu gosto mais do *Jango* do que do *JK*, ainda que goste muito do *JK*. Hoje eu não sei, mas alguns anos atrás, quando eu passava os dois para os meus alunos, eles preferiam o *JK*. Acho que é uma simpatia pelo personagem, não pelo filme. Acho que as pessoas confundem o filme com o personagem. Mas não sei se eu te respondi.

**M. K.** – Respondeu. Outra coisa, ainda dentro dessa linha, é a questão da narração do texto, que no *Jango* é do Maurício Dias.

**S. T.** – E no *JK* é do Claudio Bojunga.

**M. K.** – É uma narração que também contém um grau de emoção, não é? Quer dizer, a lição do Joris Ivens quanto à busca da emoção não está só nessa referência que você fez à inserção das imagens, está também na narração. Maurício Dias tem uma fala emocionada, parcial, que defende o personagem, não é?

**S. T.** – Eu acho que os dois defendem. Acho os textos dos dois filmes – posso falar porque são assinados por outras pessoas – são brilhantes.

Tanto o Cláudio é um grande jornalista, quanto o Maurício. Então eu acho que eles souberam captar o espírito da coisa. Se você revir o *JK* hoje, vai perceber que a falha está na construção e não no texto. O texto do Cláudio é muito bom, eu aprendi muito com ele. Conheci o Cláudio apresentado pelo Chris Marker.

**M. K.:** *Ele morou na França.*



**S. T. –** Ele morou na França e foi casado com a Martine, que era filha de uma grande amiga do Chris Marker, a Juliette Caputo. Aquilo era uma família, um clã, e o Cláudio era um amigo muito respeitado pelo Chris por conta dessa relação com a Martine. No dia em que eu conheci o Cláudio, em 1974, foi até uma saia-justa, porque os brasileiros no exterior tinham aquele grilo: quando não conheciam o outro achavam que poderia ser policial. O Chris nos apresentou; conversa, conhecido de anos, e a gente meio assim, eu desconfiado do Cláudio e o Cláudio desconfiado de mim. A gente se reencontrou no Brasil, foi bom, e quando ele foi ver o filme na moviola, da primeira vez, me deu grandes dicas para a montagem. Eu tinha feito um texto inicial muito ruim, cheguei a fazer a gravação, mas era ruim, e o próprio Hélio Ferraz disse: “Cara, você está estragando o seu filme comesse texto. Contrata um jornalista para fazer esse texto para você!” Aí eu contratei o Cláudio, e ele fez um texto que, se você observar, é brilhante. Mas o filme é contido, por responsabilidade minha – não estou responsabilizando ninguém, porque o responsável por um filme é quem assina a autoria. O *JK* é muito contido na trilha sonora, nos efeitos sonoros. O *Jango* não, o *Jango* tem muito mais emoção, tem Milton Nascimento, Wagner Tiso... “Coração de estudante” foi feito especialmente para o filme; originalmente, é trilha do filme. O *Jango* foi feito com aquela carga de emoção que não houve no *JK* por medo meu, mas os dois se complementam, é isso.

**E. M. –** *Poderíamos falar também da sua participação nas minisséries históricas.*

**M. K. –** *Isso é interessante, você falar da sua participação em Anos rebeldes (1992).*

**S. T. –** *Anos rebeldes.* É sempre a mão de Deus. Eu estava na França, tentando fazer o doutorado com o Marc Ferro, com uma tese sobre a migração judaica para o Brasil, e voltei ao Brasil para buscar material de pesquisa. Eu estava tentando fazer uma loucura que hoje todo mundo faz, que é fazer trabalhos históricos utilizando a imagem: fiz uma série de entrevistas, entrevistei o Boris Schnaiderman, Jacob Guinsburg, Moacyr Scliar... Voltei para o Brasil para fazer essas entrevistas e um belo dia estava no lugar certo, na hora certa: estava tomando um cafezinho na esquina da Siqueira Campos com Barata Ribeiro, e o Denis Carvalho, que eu conheci apresentado pelo Wagner Tiso durante o *Jango*, estava tomando café ao meu lado. Ele devia estar saindo do psicanalista, completamente encucado. Eu: “E aí, Denis, tudo bom?” Ele: “Tudo bom”. Me tratou como um transeunte puxando o saco de uma estrela de TV. Fiquei na minha, e aí ele virou e disse: “Silvio Tendler?! Rapaz, eu estava precisando falar contigo! A gente vai fazer uma minissérie e quer trabalhar contigo!” O Denis e o Gilberto Braga já tinham tido essa ideia, tinham conversado sobre fazer aquelas



inserções das chamadas “pílulas históricas”, que consistiam em misturar documentos com drama, e me chamaram para fazer essa parte. Eu fui, super feliz da vida, e trabalhei com a Rosa Maria Araújo, historiadora, irmã do Gilberto. Eu tinha conhecido ela na PUC, e aí a gente trabalhou junto.

**M. K.** – *E como foi feito esse trabalho? Porque todos os 20 capítulos tinham inserções de imagens. E outra pergunta: o material de arquivo que foi usado para as inserções, muito variado e rico, era de imagens suas?*

**S. T.** – A Globo é surrealista nessas coisas. Eu passei meses no arquivo da Globo, pesquisando tudo. Achei imagens maravilhosas. Chegou na hora de fazer a minissérie, e eles contrataram o Marcelo Dantas para comprar as mesmas imagens lá fora. Tinha imagem da NASA, o homem na Lua. Aquelas imagens são da NASA, aquilo é domínio público, não tem dono. Eles preferiram comprar numa agência a colocar no ar o que já tinham. Porque a Globo é careca de tomar processo de gente que se diz dona das imagens de arquivo. E que, na verdade, não são de ninguém. Mas como a Globo prefere pagar a tomar processo, ela recomprou as imagens que eu já tinha achado no arquivo.

**M. K.** – *Do seu arquivo não entrou nada? Porque tinham muitas imagens sobre o Brasil.*

**S. T.** – Muito pouco. Mas tem uma coisa em que eu trabalhei ali que foi legal, que foi misturar a parte da ficção com os episódios históricos. Eu dei uma ideia, que eles acharam legal, de fazer a minissérie com película mesmo, de 16mm, porque a textura da película é diferente da do vídeo. Então vamos filmar em 16mm. E aí a gente filmava com a câmera de 16, e fazia as inserções lá. E essas montagens quem fazia era eu, era a minha parte do trabalho também. Eu participava das leituras, das discussões, tive algumas discussões políticas. O Gilberto é um craque, então era um negócio assim, por exemplo: tinha uma cena em 1966 em que o pai do personagem do Cássio abria o guarda-roupa dele e encontrava o livro do Che Guevara. “Che Guevara! Você agora virou comunista?” Eu disse: “Gilberto, não pode. O Che Guevara só vira um mito depois de 1967, depois que ele morre. Em 1966 ninguém conhece ele, a não ser as pessoas daquela zona da política, que não era o caso do personagem”. Ele disse: “Verdade”. Na hora ele mudou, pegou livros de comunistas, não citou o Che, não citou ninguém, e mudou a palavra para: “Comunistas!” Eu teria botado uma retórica, um discurso enorme ali – “Estou vendo aqui o Manifesto Comunista de Karl Marx!” “Comunistas” liquidou o assunto. Então eu participei também desses debates, essa parte histórica foi legal.

**M. K.** – *Mas essa marcação de onde entrava imagem histórica...*

**S. T.** – Era dele. Ele mandava um calhamaço desse tamanho com a imagem histórica que ele queria. Porque ele trabalhou também com um cara que é muito politizado, que é o Sérgio Marques. Gilberto conta que, na juventude, só lia no JB o *Caderno B*, que ele não abria o caderno de política. Ele não tinha nenhum interesse em política, o negócio dele era cultura: frequentar a Aliança, essas coisas. Então ele deixou por conta do Sérgio Marques, que escreveu com ele também, e o Sérgio era muito político, sabia

<sup>11</sup> *Marighella – retrato falado do guerrilheiro* (2001).

dessas coisas, era ele quem cuidava disso. Aí ficava a meu critério escolher as imagens, porque ele pedia tanta coisa, que você via ali pela rubrica o que era fundamental, e eu escolhia as imagens que cabiam e colocava.

**M. K.** – *Que não eram só imagens políticas, tinha também muito de cotidiano, de cultura. O que tinha a ver com a própria construção da minissérie.*

**S. T.** – A minissérie é genial.

**E. M.** – *E também foi outro exemplo de um trabalho de grande impacto, ligado ao momento político da época, com o impeachment do Collor.*

**S. T.** – As pessoas ficam achando que quando eu lancei o *Jango* foi premeditado, foi calculado lançar nas diretas. Tem nada a ver. Na verdade a minissérie começou a ser feita mais ou menos em janeiro de 1992, e alguém dentro da Globo mandou para a direção, dizendo que ela era muito política e que era perigoso para a televisão. E aí ela parou. A gente ficou semanas parado, esperando um parecer lá de cima, se continuava ou se desistia de fazer a minissérie. A gente ficou neurótico, tenso. Eu abandonei o meu doutorado para fazer a minissérie... Estava aquela tensão toda, a gente começou a fazer a minissérie e por pura coincidência começou a campanha pelo *impeachment* do Collor. Mas não teve nada programado. As pessoas passaram a achar que podia haver um desejo nosso, ou do Roberto Marinho, de derrubar o Collor. Da nossa parte sim, mas era coincidência. “Vamos usar a Globo”: nunca houve isso! “Vamos colocar no ar uma minissérie para mobilizar a juventude”... Foi uma baita coincidência. Quando começou o movimento do *impeachment*, quando a minissérie começou a fazer efeito, eu dei uma entrevista para um grupo de estudantes que foi na minha casa. Era uma geração genial, eu disse: “Vocês já vão pra rua.” E foram.

**E. M.** – *Você realizou vários documentários nesse meio tempo, inclusive um sobre Marighella, feito para a televisão.*

**S. T.** – O *Marighella*, na verdade, foi um pedido da Clara Charf, viúva dele. Ela conversou com o Ricardo Kotscho, pediu a ele para fazer um filme, e o Kotscho disse: “Quem pode fazer esse filme é o Sílvio”. Ela me ligou e eu disse: “Topo, com o maior prazer”. Aí eu fiz o *Marighella*<sup>11</sup> e cheguei perto de um personagem que eu também não conhecia. Para mim é legal fazer esses filmes, porque eu aprendo história. Mas confesso que eu tive um certo medo do Marighella, de uma certa radicalidade dele. Apesar de ter sido ligado ao povo de luta armada, eu achava que aquela coisa de botar bomba não era muito legal, mas encontrei no Marighella um ser humano maravilhoso. Para mim foi um belo aprendizado.

**E. M.** – *Nesse filme, inclusive, você usou trechos em áudio com discursos do Marighella.*

**S. T.** – Foi uma entrevista que ele deu em Cuba, durante a Olas (Organização Latino-Americana de Solidariedade), nos anos 60. Consegui isso no Icaic (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica). Foi a primeira vez que esse material foi usado. Na verdade eu fui a Cuba buscar imagens do Marighella, mas lá não achei nenhuma dele vivo, só tinha ele morto.

**E. M.** – *Tem até um momento em que Clara diz: “Ah, tem uma foto, mas não podia ter.” Era a clandestinidade...*

**S. T.** – E essa foi a razão de eu não ter achado nada em Cuba. Existem imagens do Marighella em Cuba, mas essas imagens estão trancadas no cofre do partido. No dia em que se abriu o cofre do partido vão se achar coisas maravilhosas, inclusive do Marighella. Mas o Marighella era muito esperto, quer dizer, ele esteve na OLAS, e a OLAS foi superfilmada, eu vi tudo. Eu parava os fotogramas do filme da OLAS para ver se tinha alguém parecido, mas não achei ninguém. Foi tanta paranoia da minha parte, de buscar imagens, que um dia eu estava no Hotel Nacional, tinha um segurança que era a cara e o tamanho do Marighella, e eu quase disse para o cara: “Tu conheces tu papá?” Mas não tive coragem de tomar um soco em plena rua...

**E. M.** – *Há alguns depoimentos nesse filme que você retoma em Utopia e barbárie (2009), não é?*

**S. T.** – Sim, eu sempre retomo! Geralmente eu procuro não usar o mesmo trecho. As minhas entrevistas são parecidas com essa daqui, eu faço entrevista de uma hora, uma hora e meia. E eu posso usar no filme três minutos. Então sobram 50 e tantos minutos sensacionais. O que eu tenho no meu arquivo hoje vale ouro. O meu arquivo contemporâneo, pós-*Jango* e *JK*, é muito mais rico que o *Jango* e o *JK*. Você imagina que eu tenho uma hora de gravação do General Giap.

**E. M.** – *Que você usa no Utopia e barbárie.*

**S. T.** – Tenho muitas gravações. Tenho gravação de gente que fez a guerra da Argélia. Não dá pra usar tudo.

**M. K.** – *É isso: além do seu arquivo de imagens, você tem um acervo de registros, de depoimentos, de entrevistas, colossal. Utopia e barbárie explora um pouco isso e mostra a diversidade de depoimentos de figuras proeminentes em todos os campos que você guardou. Você foi fazendo isso ao longo da sua vida.*

**S. T.** – De uma forma mais sistemática, de 1980 para cá. E de uma forma que dá para preservar perfeitamente o registro, de 1988 para cá, quando começa o vídeo. Porque o problema do filme é a permanência. Antigamente você filmava, guardava numa lata, e gravava numa fita. Sincronizar isso tudo hoje é muito complicado. As sobras do *Jango* e do *JK* são muito mais difíceis de usar do que as sobras de todos os filmes posteriores. Eu tenho um baita arquivo sobre o Glauber, um baita arquivo sobre o Marighella, muita coisa boa. O Flávio Médici, por exemplo, que era o segurança, o cara que estava com ele na Alameda Casa Branca no dia em que ele morreu, faz reflexões geniais. O Marighella confiava nos dominicanos; jamais imaginou que a repressão ia bater tão forte nos padres, confiava nisso o suficiente a ponto de comparecer ao encontro em que já havia indícios de que seus interlocutores, dois padres, estavam presos.

**E. M.** – *Inclusive, no próprio filme tem um depoimento que é raro de se ver nos filmes sobre o período, o do frei dizendo que ele não resistiu às torturas e teve*

<sup>12</sup> À época da entrevista, projeto em produção. O documentário foi lançado em 2017.

<sup>13</sup> *On vous parle du Brésil: Carlos Mariguella* (1970).

*que falar. Mas ele também diz ter certeza de não ter sido o primeiro a falar. É raro esse tipo de depoimento, porque envolve o tabu da chamada delação. Esse é um momento forte do filme. Como disse, raro de se ver, porque os filmes sobre esse período geralmente não se detêm sobre essa questão, não trazem esse tipo de depoimento.*

**S. T.** – Tem um material muito bom sobre os militares que eram contra a ditadura no filme *Os militares que disseram não*. Eu peguei grandes milicos. E muita coisa não entrou.

**E. M.** – *Como é essa dinâmica das entrevistas, a sua montagem? Por exemplo, em Utopia e barbárie há um material que não foi gravado, a princípio, para o projeto. Há depoimentos que você filma ou tendo em vista um projeto em especial ou aproveitando uma oportunidade, como foi o caso da Susan Sontag...*

**S. T.** – Que estava aqui no Brasil. Alguns daqueles materiais eu não sabia para que eu iria usar.

**E. M.** – *Aproveitou a oportunidade para o registro.*

**S. T.** – O Eduardo Galeano estava aqui. Eu fui lá no Hotel Glória, encontrei com ele, e ele me deu uma baita entrevista que já entrou nos dois filmes, no *Utopia e barbárie* e no *Encontro com Milton Santos* (2006). O Galeano; a Susan Sontag, que estava de passagem; o Noam Chomsky, que eu fui encontrar no Rio Grande do Sul – fui ao Fórum Social Mundial e consegui fazer a entrevista com ele, conduzida pelo Moacyr Scliar. Tem várias entrevistas que não têm um destino preciso. Tem entrevista que o destino é um, e a gente usa para outro. Acabei de fazer agora a entrevista com o Boaventura Souza Santos para o filme que eu quero fazer, chamado *Fio da meada*, e, porque é muito rica, entra em vários, como entrou em *Dedo na ferida*<sup>12</sup>, uma pré-dica contra o sistema financeiro. O contrário também existe. Eu tinha uma viagem para Roma para participar de um encontro com o Papa Francisco. Quando estava lá, surgiu uma oportunidade para entrevistar o Yanis Varoufakis e o Manolos Glezos e, então, fui parar na Grécia.

**E. M.** – *Nesse processo podemos dizer que há um pouco de história oral, no sentido de reconstituir a vida dessas pessoas que estão falando do Brasil. Acho que, de todos os seus filmes, Utopia e barbárie talvez seja o que mais dialoga com Marker, dado seu caráter ensaístico. Há a cronologia, os momentos históricos, mas a divisão em segmentos marcados por temas e o apelo à chamada resistência da imagem assumem um caráter mais reflexivo em relação à imagem e sua produção, o que, com certa frequência, vemos em Marker.*

**S. T.** – Acho que isso é uma coisa que em alguns eu consigo mais, em outros menos, mas que eu sempre tenho em mente. Ele é meu guru espiritual; quando estou fazendo um filme eu penso nele. E penso nas reações dele, absolutamente geniais, diante de situações. A imagem negra, por exemplo, no cinema. Quando ele estava montando um filme sobre o Marighella<sup>13</sup>, e chegou um momento em que tinha um discurso para ilustrar... Chegou um momento em que não tinha nada para mostrar. A montadora, Valerie Mayoux me contou que ninguém tinha ideia do que colocaria ali. “Não coloca nada!” E entra a imagem negra no cinema, fica tudo *black*... O Godard vai fazer isso em outro filme, o *Le gaisavoir* (1969). O



Godard extrapola porque fica uns cinco minutos sem imagem, só falando. Mas o Chris faz num trecho do *Marighella*. Eu sempre penso nas soluções que ele dá. Uma vez eu fui tomar um café com ele no dia em que ele foi entrevistar a filha do Allende. O Chris era um senhor aristocrata, filho de banqueiro. Na hora de pagar o café ele botou na mesa uma moeda de cinco francos, e o garçom disse: “Essa moeda é falsa.” Qualquer um de nós diria: “Você está me acusando de quê?” Ele disse: “Me dá aqui, vale mais”, e botou outra! Uma vez eu peguei metrô com ele em Paris e botei aquele meu ticket vagabundo, barato. Ele só andava de primeira classe enquanto tinha, e me deu um ticket dessa classe: “Minha única traição à minha classe.” Ele tinha coisas assim, brincadeiras, sacadas.

**M. K.** – *Seu contato com ele foi nesse momento. Depois vocês não tiveram mais contato?*

**S. T.** – Quando eu fiz 65 anos fiquei muito emocionado, ele me mandou aquele gatinho Guillaume, que era o personagem dele, comemorando o meu aniversário. A gente se falava muito por e-mail, agora, falava em espanhol. Eu tenho esses e-mails, guardei todos.

**M. K.** – *Você mandou seus filmes para ele?*

**S. T.** – Mandei. Teve um filme, um média-metragem, que ele gostou muito. *Utopia*, ele ficou meio puto por causa desse negócio do estilo. “Você falou de muita coisa, fez muita confusão.” Mas acho que ele ficou meio mordido ali. Como o Brasil entrou nessa maré deleuziana, ninguém mais vai ver filme, as pessoas estudam cinema por livros. Eu escrevi para ele perguntando: “Chris, o que você acha desses teóricos e tal, que eu estou querendo escrever sobre isso?” Ele respondeu em espanhol – eu não tenho francês para dialogar com ele à altura, ele era tão escritor quanto cineasta: “Chico, hay un dicho cubano que dice: la leche de la vaca se la toma el ternero”<sup>14</sup>. Ou seja, quer saber de cinema, pergunta ao cineasta.

**E. M.** – *Podíamos terminar retomando um tema sobre o qual já conversamos: os arquivos que você tem e as questões que essa coleção lhe coloca, tanto do ponto de vista do projeto de realização quanto da administração de arquivos com suportes diversos produzidos em épocas diferentes.*

**S. T.** – Na verdade, eu perdi muito tempo. Quando eu trabalhei na Unesco, fiz um trabalho para eles que era justamente sobre isso: a perda da memória pelas transformações tecnológicas. Como as tecnologias vão mudando, você vai abandonando muita memória no caminho. E eu não percebi que isso estava acontecendo comigo. Eu tenho quilos de material em VHS, que não é um suporte profissional, mas que a ausência de outras imagens transforma em necessário. Tenho muita coisa em mini-dv, muita coisa em Hi-8, tenho mais de mil latas de filme de 16mm, 35mm, negativo, positivo. O único laboratório que tinha no Rio de Janeiro fechou, foi para São Paulo, então isso é um drama. O que era um problema sério, conseguir dinheiro para copiar aquilo tudo, agora é um drama, porque não só você precisa do dinheiro como precisa de uma infra para mandar para São Paulo, para recuperarem e tal. Então, antes que fosse muito tarde, eu resolvi investir nessa área. Consegui um dinheiro com a Faperj, contratei

<sup>14</sup> Tradução: “Chico, existe um ditado cubano que diz: o leite da vaca, que mame o bezerro”.

profissionais para organizar. A gente comprou LTO, que é um sistema que os bancos usam para armazenar dados, e estamos passando todos os nossos arquivos, todos os formatos, para LTO. A nossa base de dados vai ficar toda em LTO, e os outros arquivos, eu não vou me desfazer deles, mas eles vão deixar de ser os principais. Agora, em algum momento eu vou ter que depositar isso em algum lugar, porque para mim tem um custo muito grande. Eu alugo um apartamento na Lapa para guardar esses filmes. Pago a manutenção desse material. O pessoal diz “esse material não pertence a ninguém”, não pertence, mas quem paga para mim o aluguel que eu pago? Quem paga o salário das pessoas que cuidam? Cada vez que você precisa de um material, para você basta entrar, acessar o site da Caliban e dizer eu quero essa, essa, essa imagem. Para mim significa ir a uma sala, procurar rolinho por rolinho, armar um rolo, mandar lavar, mandar copiar, tem um custo. E ninguém quer arcar com esse custo, então eu vou recuperar esse material, e a minha ideia é depositar em algum lugar e deixar lá para salvar. É película, né?



**M. K.** – *Você tem a datação desse material todo?*

**S. T.** – Das entrevistas, sim. E os filmes vêm em rolinhos, colados à data em que foram filmados. Então a maior parte tem data. E o material em vídeo é datado pelos próprios filmes. No mínimo a época desse material dá para saber qual é. Tem muita coisa que não é minha, que não foi minha, por exemplo, eu fui conversar com um jornalista que me deu um material da Manchete. Ele tinha sobrando um material da Manchete que tinha cópia, guardou e me deu. Eu tenho material da Rádio JB. Se você agora me der dez rolos de filme, eu vou levar e vou guardar. O que eu estou fazendo é copiar para salvar, passar para um suporte. Eu tive que comprar máquinas antigas, superadas tecnologicamente, para poder recuperar. A gente tem máquinas de VHS, máquinas de mini-dv, conseguimos recuperar as cassetezinhas de gravação. Eu comprei no camelô um rádio para salvar as cassetes, fitas que foram gravadas naqueles gravadorezinhos. A gente cansou de usar aquilo e ninguém mais tem.

**M. K.** – *Você consegue se ver sem esse material, que vai das peripécias dos garis até toda a documentação que você criou nas suas entrevistas?*

**S. T.** – Eu acho que isso precisa ser guardado. Agora, vai chegar um momento em que esse material só vai ter sentido como objeto de pesquisa, porque essas fitas DV que vocês gravam, se vocês não passarem para outro sistema, daqui um ano ou dois vocês não vão ter como copiar, não vão mais existir equipamentos de MiniDV. VHS você não tem mais, Hi-8 não existe mais. Quantas fitas DV eu tenho? Mais de mil horas de gravação. Empilha mil fitas para você ver o espaço que toma, e chega uma hora em que aquilo não tem utilidade, porque não existe mais equipamento de MiniDV! Você tem que passar as fitas para outro sistema. A gente já passou quase todas. Dá trabalho! É caro e complicado. Vai ser um luxo guardar fitas DV. “Este acervo pertenceu a Silvio Tendler”, mas não vai ter nenhuma utilidade prática. É como um filme de que as pessoas nem ouviram falar mais. Eu ainda conheci colecionadores e adeptos do filme de 9,5 mm. Em 1973, 1974, eu estive numa feira de cinema na França e vi o “Clube do 9,5”, um bando de velhinhos que provava que aquele era o melhor formato. Era o

precursor do 8 mm. Era um filme que tinha um furinho no meio, a grifa era no meio. Por isso mesmo, segundo eles, quando você projetava a imagem, ela tinha uma definição melhor. Tinha gente que era fã disso e hoje ninguém sabe que existiu.

**E. M.** – *É um drama, não é?*

**S. T.** – Eu comprei duas U-matic para copiar o que eu tenho lá. A gente está copiando. As matrizes dos filmes estão todas em Betadigital. Ninguém mais tem Betadigital. Para salvar para o futuro, eu fiz em Betadigital, mas hoje não existe mais. Ou você guarda em LTO, ou não tem mais matriz.

**E. M.** – *E é óbvio que, no que diz respeito ao acervo pessoal, há o material de arquivo e os filmes que você fez. E esse problema, o da falta de uma política mais geral de preservação, é geral, não é?*

**S. T.** – É o problema da memória. Os americanos agora se juntaram para discutir isso. Teve um encontro em Nova York, porque tinha lá um laboratório que fez serviço para todos nós, inclusive trabalhos brasileiros, chamado DuArt. Eu fiz a ampliação do *Jango* lá. O *Cabra marcado para morrer* (1984, de Eduardo Coutinho) foi feito lá. O Vladimir Carvalho fez *O evangelho segundo Teotônio* (1984) lá. Tetê Moraes fez o *Terra para Rose* (1987). Os filmes eram ampliados de 16 mm para 35 mm. O laboratório fechou também, não existe mais. Quando o estavam desmontando os cineastas americanos acharam as matrizes deles lá; então resolveram se reunir para discutir o que fazer com aquilo – como guardar esse material, como preservar esses filmes. Senão esses filmes vão acabar.

**E. M.** – *E, conseqüentemente, a memória audiovisual junto.*

**S. T.** – A memória dos artistas vai desaparecer. Se o artista hoje não tiver alguém da família antenado, sabendo que tem que cuidar daquele material, aquele material vai se perder. Quando eles acordarem já vai ser tarde, laboratório não existe mais.

### Posfácio<sup>15</sup>

Encontrei Mônica e George Kornis quando estava saindo do cinema e eles entrando. Falamos deste texto e o George me disse: “andei bizoiando tua entrevista e senti falta de você falar da Raimundo Correia”. Voltei para casa matutando e resolvi ouvir o amigo que se referia ao prédio da rua Raimundo Correia, 27, em Copacabana, onde cheguei criança, durante os anos 50, e saí adulto em 1970 direto para o Chile.

Ali aprendi a jogar bola de gude e curti Beatles e Tropicália. Vivi o golpe de 64. Dali saí no dia 2 de abril de 1964 rumo ao edifício que ficava na Barata Ribeiro, 200, para ser iniciado sexualmente pela D. Dirce, enquanto as senhoras da Campanha da Mulher pela Democracia (CaMDe)<sup>16</sup> desfilavam na avenida Rio Branco celebrando a vitória do golpe contra a democracia. George se referia ao clima libertário que vivíamos em minha casa, com bateria na sala, cachorro Pastor Alemão, piano, a presença de amigos como o jovem ator José Wilker abatendo uma a uma as garrafas de uísque importado do meu pai e uma excessiva liberdade, que acho que foi o

<sup>15</sup> Datado de 2017, a pedido do entrevistado.

<sup>16</sup> Movimento feminino carioca, organizado em 1962, opôs-se ao governo de João Goulart e apoiou o golpe militar em 1964. Para maiores informações ver <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/campanha-da-mulher-pela-democracia-camde>>. Acesso em 26 fev. 2018.

que me possibilitou ser artista. Aqui vai o registro, que é uma homenagem aos meus pais. Obrigado, George, pela justa lembrança.

Antes que vocês me perguntem sobre o meu problema de saúde, respondo que o fundamental é não parar de trabalhar (risos).

*Entrevista recebida e aprovada em março de 2018.*