

Institutos radicais de João Moreira Salles

Sebastião Guilherme Albano*

Acerca do realizador e da entrevista

De fato e de direito personagem central da cultura brasileira João Moreira Salles dialogou comigo duas vezes por *Zoom* em 2024, para falarmos de sua atuação como documentarista com abordagens filmicas radicais malgrado pertencer a uma família com bastante influência econômica e cultural no país. Sua filmografia se compõe de filmes com interesses temáticos e formais diversos. Destacam-se *Notícias de uma guerra particular* (1999, em parceria com Katia Lund) e *Entreatos* (2004), permeados pelo *new journalism* e pelo *direct cinema*, e sobretudo *Santiago* (2006), um documentário de entrevistas que trai o gênero desviando-o da função de gerar conhecimento e o projeta para os confins do sádico e do sublime. Realizou ainda *Nelson Freire* (2003) e *No intenso agora* (2017), uma experiência de retrato narrativo e com estrutura musical e uma espécie de autobiografia sentimental por intermédio das imagens que sua mãe rodou na China durante a Revolução Cultural em 1966, e dos arquivos das manifestações de 1968 na Europa e no Brasil. O último figura uma sutil insurgência à ditadura brasileira (1964-1985) e debate-se com a maré revolta do novo reacionarismo (2017-2022). Sua entrega mais recente foi *Minha terra estrangeira* e deu-se em parceria com o coletivo Lakapoy mais Louise Botkay (2025) e projeta causas políticas cuja síntese requer duplo esforço em se tratando de informantes com nacionalidade encaixada no Estado nacional, logo certo *demos* em busca de certa *pólis*. Fez ainda trabalhos para a televisão (em 16mm) e hoje em dia confecciona uma obra com proposições de cunho social e que tudo indica ativará uma imaginação mais ecológica que ecologista. João Moreira Salles foi também o produtor de boa parte dos filmes de Eduardo Coutinho.

* Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Faculdade de Comunicação Social (DE-COM), Programa de Pós-Graduação em Estudos de Mídia (PPGEM), Centro de Humanidades, Ciências e Letras (CCHLA). 3000, Lagoa Nova, Natal, Brasil. E-mail: albanoppgem@gmail.com

Sebastião Guilherme Albano – Desculpe começar por um lugar comum, mas você produziu filmes de Eduardo Coutinho. Como foi trabalhar com ele depois do monumento *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984)?

João Moreira Salles – O Coutinho tem dois pontos luminosos, eu diria, na carreira dele. O primeiro, evidentemente, é *Cabra Marcado para Morrer*. O que o Coutinho chamava de um sol frio, no sentido de ser um filme muito importante. O *Cabra* era um filme único, não tem um caminho a seguir, não deixou descendentes. É um filme autobiográfico, determinado por um evento político, que interrompeu a filmagem. Ele levou 15 anos, se não me engano, 15 anos para retomar o filme. Essa é uma coisa única. Uma vez o *Cabra* pronto teve plena consciência de que o momento do apogeu era também o início da queda. Ele precisaria fazer uma coisa inteiramente diferente, inventar outra coisa para poder não ser um cineasta de um filme só. Ele dizia isso. Tinha muito medo naquela época de ser um cineasta de um filme só. Um grande filme, mas um filme só. À medida em que o tempo passa, me dizia o Eduardo, viraria uma nota de pé de página na história do cinema brasileiro. E ele durante muito tempo, mais de uma década, viveu esse conflito, viveu essa angústia. Esse é o período que vai do lançamento do *Cabra* em 84 até ele fazer o *Santo Forte* (1999). Foi lançado no mesmo ano em que eu fiz *Notícias de uma guerra particular* (1999). Conheci o Coutinho no É tudo verdade quando o Amir Labaki organizou uma mesa redonda na casa de Rui Barbosa, aqui no Rio de Janeiro, em que o Coutinho também participava para falar do *Santo Forte*. Ali eu o conheci e ficamos amigos quase no mesmo momento. Eu achava que ele não ia gostar das coisas que eu fazia, ele achava que eu não ia gostar das coisas que ele fazia, porque eram cinemas muito diferentes. Mas a gente se entendeu tão bem que o filme seguinte dele, *Babilônia*, rodado em 1999, na virada do ano, foi produzido pela *VideoFilmes*. Na época, a gente tinha um acordo de financiamento dos projetos das *VideoFilmes* com a *Telefônica*. Se não me engano a *Telefônica* entrou no projeto do Eduardo. E ficou assim pelos próximos três ou quatro filmes. O Eduardo fazia um filme e, imediatamente, a gente conversava sobre o seguinte. No final do processo de edição do filme que ele estava fazendo, a gente saía para tomar um café e conversava sobre o que ele queria fazer a seguir. E essa foi uma relação de amizade muito importante para mim. Sem dúvida nenhuma, uma boa influência que eu sofri, e sinto muita falta dele até hoje. Ele foi um grande amigo, foi muito importante para mim, como amigo. Então era maravilhoso, porque eu tinha confiança absoluta no juízo dele, sabe? Eu mostrava as coisas que eu estava fazendo para ele e ele mostrava as coisas que ele fazia para mim. E ele desenvolveu um método mesmo, como ele fala. Mas o método não era um dogma. Quer dizer, você consegue identificar o método, mas não o planejamento, feito com régua e compasso, não é uma obra de engenheiro. Era muito intuitivo e baseado em algumas convicções. A primeira delas descoberta com o documentário concerne a que a palavra falada tem um valor inestimável. Cinema não é só imagem e o que as pessoas falam é tão importante quanto aquilo que elas fazem. Então, o cinema da palavra, o cinema falado, é um princípio. Depois, vem a ideia do cinema do encontro, uma pessoa com quem se conversa, se tem curiosidade de conversar, um encontro de uma pessoa que quer saber e outra que quer contar. Eu acho que as pessoas sabiam disso, as pessoas

que conversavam com ele sabiam que estavam diante de alguém que queria muito, muito ouvir o que o interlocutor tinha a dizer e, portanto, se abriam, diziam aquilo que não tinham dito antes. Muitas vezes diziam coisas que elas próprias não sabiam que conheciam. Isso é bonito no filme do Eduardo, que muitas vezes a pessoa está organizando o seu raciocínio naquele momento, na hora de verbalizar, entende alguma coisa que não entendia antes de dizer. Esses momentos são vários, momentos assim, ao longo da obra. E o método do Coutinho, para mim, de novo, não era uma coisa planejada, mas uma coisa que você só vê quando olha para trás e vão se formando os filmes. Um dado interessante é que cada filme que ele vai fazendo, ele vai suprimindo mais uma espécie de ferramenta à disposição do cineasta, ele vai eliminando, como se ele estivesse buscando a gramática mínima do cinema, qual é o mínimo necessário para que um filme seja filme. Então ele vai abandonando coisas que não são básicas, ele vai abandonando a trilha sonora, ele vai abandonando o roteiro, às vezes até ele sequer sabe qual é o tema do filme antes de começar a fazer o filme, é o caso de *O fim e o princípio* (2006), que começa com ele numa van dizendo estamos aqui atrás de um filme, atrás de personagens que nos aceitem, que também nos interessem, e a única coisa que eu sei é que existe um bom hotel no interior da Paraíba e a gente vai lá porque é um lugar confortável e ali a gente vai procurar pessoas, temas, assuntos, lugares, então ele abre mão de certas coisas. À medida em que ele vai caminhando, ele abre mão de segurar a câmera, o cinema todo é feito com a câmera fixa em cima de um tripé, ele abandona a locução, ele abandona a trilha sonora, enfim, no final ele abandona inclusive a locação, a câmera está dentro do estúdio e são as personagens que vêm até ele. E no último filme que ele faz, e que ele não tem tempo de montar, que é o *Últimas conversas* (2015), relega uma coisa que para ele é fundamental, o tempo da memória entre o que você está relatando e o momento em que você relata, isso para o Eduardo era muito importante, que esse tempo fosse largo. É por isso que o cinema do Eduardo é basicamente feito com pessoas mais velhas e para ele esse trabalho da imaginação, do esquecimento, da memória, que vai adicionando materiais, não é mentira, trabalho de elaboração e de reescrita do passado. Ele não estava atrás da verdade factual, ele estava atrás do trabalho da imaginação a partir da experiência vivida. Então, quanto maior a distância entre a experiência vivida e o momento do relato, mais você esquece, você acrescenta, isso para ele era muito importante. E o que ele vai fazer no último filme dele? Ele vai conversar com um jovem que tem 17, 18 anos de idade e portanto, a experiência relatada aconteceu ontem ou anteontem, dois anos atrás, quer dizer, não tem muita distância de elaboração para que você esqueça, para que você crie, e foi o filme mais difícil, a feitura do filme foi muito difícil, porque achava que ele estava fracassando, aquele material não serviria para ele, que ele não tinha interlocução com essa história. Estava errado, como se viu quando o filme ficou pronto. Mas, enfim, era mais um desses casos em que você tira da caixinha as coisas que são importantes para o cinema e vê o que sobrou e se é possível construir um filme. Esse era o método dele, eu tenho a impressão. Se arriscar.

S.G.A. – De acordo com o que vi e logo ouvi a prática da memória nos filmes de Eduardo Coutinho é acionada na fala, na entrevista, como um processo de testemunho da imaginação. Você aciona muito a memória do corpo, motora, memória das coisas como índices, certo? Inclusive, a coreografia manual de Santiago no filme homônimo (*Santiago*, 2006) em ao menos duas ocasiões, indica sua posição de gênero e classe, ou não?

J.M.S. – Eu nunca tinha pensado na questão das mãos como um indicador de classe ou de gênero, ou o que quer que seja. Mas *Santiago* inteiro é atravessado por isso. É o primeiro filme que eu não consegui fazer, eu não consegui fazer porque eu não me dei conta que esse era o assunto. Eu me excluía do filme. O filme era só sobre ele e a minha relação com ele não fazia parte da construção do filme. Eu não sabia por que não estava funcionando e eu o deixei de lado treze anos para voltar ao material. Ao revê-lo claramente entendi que para que o filme pudesse existir, eu precisaria ser personagem do filme e a minha relação com Santiago precisaria ser explicitada. E essa relação era uma relação de classe, evidentemente, porque eu era o filho do patrão. Eu acho que o filme não é só isso, mas é isso também e talvez seja isso sobretudo. Mas eu acho que tem também a dimensão do afeto do carinho, da mutualidade. Mas, claramente, acima de tudo isso se sobrepõe à questão de classe, de poder. E é também, Sebastião, a relação espiritual de qualquer documentário. Ali, isso se explicita, porque, de fato, ele era o funcionário do meu pai e eu era o filho do patrão. Ele tinha trabalhado para mim, na medida em que ele tinha trabalhado para a minha família. Não trabalhava mais, ele era aposentado, mas a relação se mantinha. Mesmo quando isso não acontece, mesmo quando você não tem diante de você um personagem que trabalhou para você, que foi funcionário da sua família, a relação de poder num documentário é sempre assimétrica. Quem tem o poder é o diretor. Mesmo quando ele filma alguém que fora do filme tem mais poder do que ele. Por exemplo, eu fiz um filme sobre o Lula pouco antes de se tornar presidente da República. Na verdade, no final do filme ele se torna presidente da República. Mas, na hora de montar o filme, na hora de enquadrar, na hora de escolher a lente, na hora de saber como isso passa para aquilo, como essa sequência vira outra sequência, a decisão é sempre minha. E, evidentemente, a construção do Lula é uma construção que eu faço do Lula.

Então, a relação de poder é sempre uma relação de poder em que o documentarista tem a força e o personagem se submete a essa força. Eu acho que *Santiago* é também um filme sobre a natureza do documentário. Porque explica uma relação de poder que existe em qualquer documentário. Até mesmo na obra de documentaristas que se preocupam com essa questão e que tentam, de alguma maneira, equilibrar um pouco essa assimetria. Coutinho é um caso clássico. O Jean Rouch antes do Coutinho. O Coutinho foi muito influenciado pelo Jean Rouch também. Mas eu acompanhei todas as edições do Coutinho. Eu tenho todos os cortes de todos os filmes do Coutinho a partir de *Babilônia*. E eu sei muito bem como ele jogava fora personagens porque esse aqui não interessa, esse aqui não funciona, esse aqui não é bom e tal. Não significa que a pessoa não seja interessante, significa que para o filme essa pessoa não interessa e ele, bom, jogava fora, sem dó nem piedade. O que ele

estava fazendo ali é exercer o seu poder como diretor do filme. E, evidentemente, o Coutinho é o diretor que tenta encontrar esse espaço comum. É o diretor do compromisso ético em relação ao personagem. Mas, mesmo nesse caso, se você perguntasse para ele, se ele estivesse aqui, ele te diria, em última instância, a decisão é minha e o poder é meu. Então, todo documentário é um exercício de poder. A questão, então, passa a ser o que você faz com esse poder. Quais são os limites desse poder? E é por isso que eu defendo, e já escrevi sobre isso, que a questão central do documentário não é uma questão epistemológica ou de você estar dizendo a verdade ou se você não está, se é factual ou se não é, se a pessoa está mentindo ou não está mentindo. Não é uma questão de linguagem, não é uma questão estética senão ética. É o que você faz ou o que você não faz com o personagem que tem uma vida fora do filme. E, nesse sentido, é o que nos diferencia e é a única coisa que nos diferencia da ficção. O personagem de ficção existe apenas no filme. Ele não tem uma vida fora do filme. E, no caso do documentário, não. Essa pessoa tem uma vida fora do filme e, portanto, o seu filme terá um impacto, poderá ter um impacto na vida desta pessoa e você precisa lidar com esse problema. Você pode até fazer um filme para destruir a pessoa, ou para atacá-la, ou para denunciá-la. O Michael Moore, por exemplo, um documentarista conhecido, fez disso uma carreira. O que mais uma vez comprova é que o documentário tem essa peculiaridade. Ele é um cinema sobre pessoas que não existem apenas no cinema. E isso parece banal, mas isso é uma diferença radical em relação ao cinema de ficção.

S.G.A. – Eu noto exatamente isso que você falou em *Santiago*, mas eu o elaborei de outra maneira. Em *Santiago* você cria vários canais de comunicação com o personagem central. Seu irmão narra em over como se fosse a primeira pessoa que a sua voz encarnaria, e contextualiza a história a ser contada um pouco afetado por sentimentos nostálgicos. De outro lado, as entrevistas que você e sua amiga Márcia Ramalho realizam são até certo ponto uma encenação de uma relação de classe um pouco rudimentar e agressiva, isenta de empatia com a diferença dele. O tipo patriarcalista ou patrimonialista brasileiro, as marcas de poder nacionais. Chegam à humilhação. Não foi um risco muito grande em se tratando de um documentário? Em se tratando de um documentário comercial ou público, boa parte das pessoas de repente se sentiram mal, enfim, o cinema também somos nós.

J.M.S. – Essa é uma ótima pergunta. Deixa eu tentar responder por partes. Você fala que há uma encenação. Quem dera houvesse uma encenação. Eu me dei conta, treze anos depois, que eu era aquela pessoa, que naquele momento eu era aquela pessoa que sentia vontade de dar ordens, para dizer, não, isso ou aquilo não me interessa, queria dizer o que eu sentia. Então, não havia encenação. Havia um jovem, eu era jovem, muito à vontade naquele papel, porque parecia ser a relação natural entre Santiago e mim. Porque provavelmente era isso que acontecia na casa em que eu cresci. Então, essa é a primeira coisa. A segunda coisa é que, treze anos depois, quando eu voltei ao material, eu me dei conta que, para que o filme pudesse existir, eu teria que colocar o que havia de mais verdadeiro no material, onde a verdade se expressava, o que havia de mais rico, no sentido de ser mais verdadeiro, que era

nessa relação. E, portanto, não tinha como omitir a natureza dela. Contudo eu acho que a relação não é feita apenas disso. Ela é feita disso, porque se fosse só feita disso, seria um filme extraordinariamente desagradável, talvez seja para algumas pessoas, mas é um filme que foi visto, foi bastante visto, é um filme que teve para os padrões da época um impacto muito importante. E muitas pessoas viram o filme mais de uma vez, é um filme que ainda é importante para muita gente, elas vêm falar comigo. Então, eu não acho que o filme tenha só a violência da relação de classe. Eu acho que o que ele tem é essa amálgama, que é muito brasileira, da violência com afeto, da relação de poder com a relação de carinho, essa ambiguidade que é muito nossa e pouco norte-americana, por exemplo. Muitas coisas estão amalgamadas, entende? E por isso que elas não se explicitam, elas não são tão claras. E na hora em que o filme ficou pronto, é claro que eu percebi que o filme é um filme em que eu me exponho, e aí de duas uma, ou eu coloco o filme de volta na gaveta, ou eu torno esse filme público. O Santiago topou ser filmado, esperou que o filme ficasse pronto, dedicou tempo para que eu fosse lá com a equipe, no lugar em que ele morava, e ele já tinha morrido quando eu montei o filme pela segunda vez. E a gente está aqui falando dele. O filme é de 2006 ou 2007, portanto a gente está falando dele quase 20 anos depois. Significa que, de alguma maneira, ele está vivo na tela, ele existe como personagem, é uma maneira de homenageá-lo. Então eu acho que, em última instância, a decisão de tornar o filme público foi muito acertada, em parte porque eu acho que explicitam essas coisas que no Brasil são sempre ofuscadas. Não tem muitos filmes no Brasil sobre a classe dominante, sobre o que a classe dominante faz, enfim, ali a câmera entra nesse ambiente.

Eu não fiz para isso o filme, na verdade, como eu te falei, o filme seria só sobre ele. Mas não foi isso que eu fiz, sem perceber, eu fiz um filme sobre a classe dominante, mas não era isso que eu queria fazer. Aí é um pouco compromisso de documentarista, foi o filme que eu fiz, o filme está pronto, é esse o filme, vamos colocá-lo à prova. Você sabe o que mais me constrange do filme? E faz muito tempo que eu não vejo *Santiago*, e eu não sei se eu vou revê-lo, porque tem uma coisa que me constrange mais do que essa ideia de que eu apareço lá com a minha arrogância, enfim. Isso está lá, está dado, aconteceu, espero que eu não seja mais aquela pessoa, talvez seja, não sei. Mas o que mais me constrange é uma reação muito mais comum do que essa sua, das pessoas que chegaram para mim, quer dizer, algumas pessoas chegam e dizem “você é insuportável, você está ali exercendo a sua arrogância de classe”. Algumas pessoas falam isso, é chato, mas é verdade, mas também que coragem você teve de fazer esse filme, porque aí parece uma coisa narcísica, entendeu? É como se eu já, ao mostrar o filme, eu já embutisse a vacina que impede que eu seja criticado. Quer dizer que esse filme é muito corajoso, porque você mostrou as relações de classe no Brasil e isso em si é uma grande virtude, entende? Eu não acho que se trate de virtude ou de defeito ou de coragem ou falta de coragem. É o filme que eu fiz na hora e eu consegui montar. Foi esse o filme que eu consegui montar, porque o outro eu não consegui fazer. E como documentarista que monta um filme e o filme fica pronto, o filme tem que ser colocado à prova. E a prova é essa. Eu não fiz para ficar bem na foto nem para ficar mal na foto. O filme é o filme e o filme precisa se defender. A

minha posição em relação ao filme, eu acho marginal, assim, eu acho, não acho que seja uma questão importante. O mais importante é que o filme exista. E eu não vou aqui afetar uma falsa modéstia. Eu acho que o filme tem importância, porque a partir do *Santiago* muitos filmes surgiram na primeira pessoa, em que se fala de si, das suas relações familiares, das suas relações de poder e tal, não só no Brasil, como também fora do Brasil. E eu acho que *Santiago* não é o único filme que faz isso, mas eu acho que é um dos primeiros que faz isso. Então, de certa maneira, ele abriu um flanco para uma coisa que não era muito comum no Brasil, documentar na primeira pessoa. E não é à toa que eu fiquei tão próximo do Coutinho, porque, evidentemente, *Cabra Marcado para Morrer* é isso também.

S.G.A. – Sim, essas questões eram orientadas pelas prevenções, pela práxis. Inclusive o Eduardo Escorel outro dia comentou acerca disso, que hoje em dia se têm 200 horas para você editar. *Cabra Marcado para morrer* tinha doze horas de material. No filme *No intenso agora* (2017) a sequência das análises ergométricas dos gestos mais impulsivos e reveladores do espírito do tempo parecem mônadas revolucionárias a ponto de que haja ali, por momentos, toda uma dramaturgia da revolta, certo? O rapaz lançando o coquetel, o qual analisa, é um índice da ação em uma espécie de exercício teórico que logo você leva a termo. Tem outras sequências assim além daquelas ou você as escolheu por ser o momento fulcral, ínfimo, mínimo da insurgência?

J.M.S. – É isso. É o gesto mais simbólico de 68, o lançamento de paralelepípedos e o lançamento de coquetéis Molotov. O que eu entendo agora, basicamente, é que eu me dedico a analisar a qualidade do material. O que o material bruto está nos dizendo? E isso é resultado direto de todas as conversas que eu tive com o Eduardo Coutinho ao longo de anos e anos. Para mim interessava muito, e para ele interessava muito, saber por que as pessoas filmam. Elas filmam dessa maneira e não de outra. Por que as pessoas que filmam mais em 68, filmam daquela maneira? E por que as pessoas que filmam a primavera de Praga, no mesmo ano de 1968, filmam da maneira como filmam? E o que é o enquadramento? O que é o uso da lente? O que tudo isso nos diz das condições sociais e políticas em que essa filmagem está acontecendo? Então, a ideia ali é pegar o material bruto e fazer uma espécie de anatomia dele, colocá-lo embaixo de um microscópio e ficar olhando o que está dizendo. Na minha crença, o material de arquivo nunca é sobre o passado, nunca é apenas sobre o passado, é sobre o presente também. Ele está te dizendo alguma coisa sobre o que você está vivendo no presente. O material de arquivo não está morto, ele está vivo. Então, *No intenso agora*, por exemplo, que é um filme sobre a revolta de 68, foi mostrado em festivais mundo afora. Nos Estados Unidos, quando ele foi exibido, as perguntas eram todas sobre o movimento *Occupy Wall Street*. Em Israel, quando o filme foi exibido, as pessoas queriam saber como reativar o impulso libertário da esquerda, uma vez que em Israel, já em 2017, a esquerda tinha desaparecido do mapa político, só existia a direita. Agora ainda mais, mas em 2017 já havia um pouco essa sensação. No Brasil, só se falava de 2013, de junho de 2013. Ou seja, aquelas imagens de 68 não diziam respeito a 68, as reflexões que eu fazia sobre 68 não diziam respeito a 68,

diziam respeito ao momento político de cada um dos países. O que eu falava era do kirchenismo, e por aí vai, entendeu? Na França se falava muito, de novo, da crise da esquerda, da cooptação da esquerda pelo projeto, digamos, do Consenso de Washington, etc. Na verdade, as discussões não eram sobre o momento político de 68 eram sobre o que acontecia no entorno das pessoas naquele então. Eu acho que a beleza do material de arquivo é um pouco essa, você não achar que ele é apenas uma representação de algo que aconteceu. Ele está te dizendo coisas importantes sobre o que acontece agora, neste momento. Maio, junho de 2013, como a gente sabe o Brasil estava em ebulição eu comecei a montar o filme em junho de 2013. Eu me lembro de estar na ilha de edição pensando sobre o Maio de 68 enquanto as ruas no Brasil eram tomadas por aquelas pessoas. Eu via o Maio de 68 e lendo as memórias das pessoas que viveram em 68, um caráter de fato bastante performático. Nunca esteve em questão a derrubada da ordem. Nunca houve um gesto real de derrubada de ordem. Eu acho que o movimento era um movimento com impacto profundo na sociedade francesa. Mas aquilo que se disse justamente não aconteceu. O De Gaulle continuou presidente, a direita se fortaleceu, a revolução não aconteceu, pelo contrário, cresceu a reação. E o que eles queriam era isso, o que eles queriam era derrubar o regime. Não conseguiram derrubar o regime, porque havia muito de performance. Havia muito de teatro. Era um bom teatro. Era um teatro sincero. Mas era um teatro. Em 2013 também teve muito de teatro, de encenação de uma revolta, mas não a revolta em si. Havia muita dúvida do que fazer, para onde ir. Havia uma recusa de lideranças, tanto em 68 quanto em 2013. É muito difícil você ter um momento com capacidade de fato de colocar a sociedade de ponta cabeça sem uma vanguarda que lidere. A recusa da vanguarda é, de certa maneira, uma sinalização de que aquilo vai acabar, a energia daquilo vai se dissipar em algum momento, porque não tem ninguém que canalize numa direção ou em outra. E, portanto, quando você quer, quando eu quis, identificar esse momento teatral e nem por isso é um juízo sobre a falta de seriedade. O teatro pode ser sério. O gesto em que esse teatro mais se tornava explícito, mais se tornava visível, é o gesto do lançamento do paralelepípedo. Então, ali, você tem um pouco essa descrição quase ensaística do que significa lançar um paralelepípedo, o que é performático, teatral. E, de novo, eu insisto nisso. Não é dizer que esse teatro se opõe à ação verdadeira. É uma ação, mas ela é uma ação que fica numa ordem de coisas que não é aquela da verdadeira revolução. É outra coisa, entende? E os efeitos de 68 são efeitos que virão a longo prazo. A sociedade francesa ficou menos hierárquica. A geração de 1968 vai chegar ao poder na década de 1980, precisou de pelo menos 20 anos, menos, 15 anos para que aquilo conseguisse, aquele ácido conseguisse dissolver a rigidez da sociedade francesa. É muito importante. Mas, se você vir as imagens de 68...bem...você usou a palavra patriarcado. As relações em geral são muito marcadas e são absolutamente idênticas às relações de gênero da burguesia. Só tem homem falando, a liderança é toda masculina, as mulheres são todas coadjuvantes, os migrantes são todos coadjuvantes. Eles aparecem na borda das imagens. É a isso que eu me refiro quando eu digo o que dá para dizer sobre essa imagem que quem filmou não sabia, entendeu? Dá para ver que, por exemplo, as mulheres foram excluídas de 68. Eram participantes anônimas, silenciosas. E os imigrantes, os negros,

os argelinos, eram coadjuvantes e foram chamados a tomar posição. Até mesmo os operários são coadjuvantes. E os operários, quando eles aparecem, tem aquela cena absolutamente maravilhosa, daquela operária que é forçada pelos sindicalistas a voltar para dentro da fábrica, e para ela é um inferno, a sequência termina com o estudante ocupando o centro da ação, não a sindicalista. E quem está filmando é quem faz 68, são estudantes, e, portanto, homens brancos da classe média francesa, que é quem essencialmente fez mais 1968. Isso está tudo na imagem, isso está tudo expresso na imagem. Se você analisar a imagem com esses olhos de alguém que não se convence muito sobre o que está sendo dito. Elas estão no filme, não? Tem uma narração, geralmente triunfal, dizendo que a revolução aconteceu depois, uma narração que fala da igualdade entre as pessoas, mas, na hora que você vê e abstrai, você vê o que de fato a imagem está dizendo, muitas vezes o contrário do que a narração afirma. E isso é que eu acho muito interessante, ver que o material bruto não mente, entende? Se você se dispõe a vê-lo, tal como ele é, ele te diz a verdade do que está sendo visto, mesmo que o diretor, ou quase sempre, quando o diretor não faz ideia do que ele está filmando, ao contrário do que ele acha que está filmando, quando isso acontece é muito interessante. E é a minha experiência com o *Santiago*. Eu filmei *Santiago* achando que estava fazendo uma coisa e acabei fazendo uma coisa inteiramente diferente, muito mais incômoda, muito mais delicada, mas foi o que eu fiz. Então, enfim, decidi que isso merecia ser visto. Em 68 foi a mesma coisa. Eu acho que as pessoas que filmaram em 68 não sabiam bem o que estavam vendo. Achavam que estavam vendo uma coisa, mas filmaram outra. E é um pouco isso que o filme faz, identificar as imagens.

S.G.A. – Num espaço de tempo de quatro anos você filmou e editou *Entreatos* (2003), um filme acerca de um personagem com o vulto humano e político de Lula, e *Santiago* (2006). Ambos foram em seu momento sujeitos subalternos. Observo discrepâncias e coincidências numa espécie de extratexto ou paratexto imaginário: você mantém certa distância de Lula, no momento de opinar, é um documentário do tipo *direct cinema* e de observação, mas sobrecarrega de falsas moralizações aristocráticas em *Santiago*, certo? Como foi essa experiência? Foi terapêutica, você planejou esse abismo no olhar de ambos os filmes? Em um você desaparece e noutro você se desfigura...

J.M.S. – Quando eu fiz o filme do Lula, o filme de Santiago não estava na minha cabeça, porque já tinha tentado montar, eu não tinha conseguido, ele foi parar na gaveta em 1995 e 1996. Depois só tinha cabeça para o filme do Lula em 2002. Então, nesse meio tempo, eu descobri o cinema direto, eu descobri o cinema de observação, que me interessou muito durante um período da minha vida, e o filme do Lula foi feito segundo esses princípios. É curiosa essa comparação que você faz, eu acho que ela é absolutamente legítima, mas eu só quero te dizer aqui do ponto de vista do que se passava pela minha cabeça na época, o filme do Santiago era um filme que não existia mais, tinha desaparecido, não deu certo. Fui fazer outras coisas, uma delas, o filme do Lula em 2002. Terminado o *Entreatos*, por razões pessoais, eu voltei ao material do *Santiago*, mas depois, porque o filme do Lula estreou acho que em 2004,

e eu não me lembro quando eu voltei a montar o *Santiago*, acho que em 2005, 2006, não foi em paralelo, salvo engano. E são filmes radicalmente diferentes, você tem toda razão, quer dizer, o partido de um é quase o oposto do partido do outro. Embora, vou voltar a dizer, quando eu fiz o *Santiago*, tentei montar e não consegui, mas se tivesse dado certo a gente não estaria tendo essa conversa agora. Porque você veria um filme em que um personagem falaria do início ao fim, e você não saberia o que estava por trás das câmeras, você não teria as minhas ordens para ele, você não teria a minha impaciência, você não teria a relação de classe que teria sido omitida, entende? E era isso que estava na minha cabeça. Então, a ideia da minha intervenção, a ideia de eu aparecer como personagem em oposição a eu desaparecer como personagem no *Entreatos*, isso não existia, porque eu estaria desaparecido nos dois filmes.

Agora, uma coisa, eu estou falsamente ausente no *Entreatos*, pois a vontade de um cinema em que a materialidade da câmera e do diretor desaparecem, a famosa mosca na parede, coisa que os inventores do cinema direto mais ortodoxos defendem, eu já tinha abandonado há algum tempo. Eu estava muito mais na ideia de Jean Rouch de dizer que a presença de uma câmera catalisa o personagem, ele vira, na verdade, o personagem e o teatro do personagem. Ele sabe que tem uma câmera, ele sabe que tem um diretor, ainda que o diretor não se expresse, ainda que o diretor não apareça no filme, a presença dele, a presença da câmera, claramente muda o comportamento do personagem. E eu aceito essa mudança, esse teatro, porque eu acho que esse teatro, como eu te disse da cena do paralelepípedo, o teatro é um teatro que expõe a verdade de alguma forma, é o teatro que o personagem decide fazer de si mesmo, portanto está me dizendo como ele quer ser percebido publicamente. Algumas das melhores cenas do *Entreatos* acontecem porque o Lula sabe que tem uma câmera rodando e ele está atuando para a câmera. As cenas do avião, por exemplo, ele sabe que o Walter Carvalho está ali com a câmera olhando para ele e ele então resolve se comparar ao Lech Walesa, por exemplo, o PT ao Solidariedade. Isso não teria acontecido se não fosse a câmera, ele está falando para a posteridade, está falando que ele sabe que isso vai virar um filme. Do mesmo modo, tem momentos em que ele esquece da presença da câmera, assim como quando você filma 18 horas por dia, durante três semanas ininterruptamente, é um pouco feito um barulho de um ar-condicionado que você sente na hora que você liga e depois de 15, 20 minutos ele desaparece, porque você naturaliza. Isso acontece com a câmera também às vezes e não tem na verdade uma hierarquia no momento em que ele se esquece da câmera ele é melhor para o filme do que no momento em que ele sabe que tem uma câmera e ele atua para a câmera. Depende muito do que você está filmando, então no caso do filme do Lula eu não acho que eu esteja ausente do filme, ou pelo menos eu não acho que o filme seja um filme que existiria e que o Lula diria o que ele diria, faria o que ele faz se não tivesse ali uma câmera. O filme só existe e o Lula só diz boa parte das coisas que ele diz porque tem uma câmera que estimula ele a dizer o que ele quer dizer. Não é que ele esteja mentindo, mas ele está atuando porque ele quer ter um personagem que se exponha na hora em que tem uma câmera ali. A minha invisibilidade é uma falsa invisibilidade, certo? Porque está estimulando ele a ser o que é.

S.G.A. – *Santiago* é tão sofisticado nas suas falas que o informante teoriza acerca da história como um documento de civilização e barbárie qual Walter Benjamin. Como foi lidar com essa grandeza em um homem que ao mesmo tempo realizava um ofício mais mezinho, ou cotidiano, quase intranscendente, se formos qualificar com a gradação das profissões? Reitero que você disse haver adotado um procedimento de indiferença e até senhorial recorrente na sua infância em relação a ele.

J.M.S. – Essa foi a razão pela qual eu decidi fazer o filme. A descrição que você faz dele era exatamente o que me cativava no personagem. Eu convivi com ele desde criança e sabia de tudo isso. E é por isso que o filme é mais matizado do que simplesmente uma relação de senhor e escravo, para usar os termos de Hegel. Porque tem uma relação de poder, de quem manda e de quem obedece, mas também uma admiração muito grande, que é o motivo... É a razão pela qual o filme foi feito. E essa admiração não é apenas uma admiração, digamos, ligada à erudição dele. É mais do que isso. É uma coisa que, para mim, é mais importante do que isso. Qualquer pessoa que assista ao filme pode imaginar, quem morava naquela casa, os donos daquela casa, os senhores daquela casa, tinham todas as ferramentas na mão para construir uma vida feliz. Tinham os meios, os recursos. E nem todos conseguiram. Pelo contrário, até. O Santiago, por sua vez, que nasceu sem recurso nenhum, e mais do que isso, dada as suas características individuais, tirou as piores cartas do baralho, segundo os critérios dele, do que seria uma boa carta no baralho. Ele não gostava de ser sul-americano, queria ser europeu. Ele não gostava do século XX, teria adorado nascer na Itália do século XVI ou do século XVII. Ele evidentemente não gostava de ter nascido plebeu, teria adorado nascer aristocrata. O fato de ele ser homossexual evidentemente não facilitou a vida dele, tendo nascido em um pequeno povoado no interior da Argentina no início do século XX. Então, na verdade, tudo conspirava contra. E, no entanto, por força da sua imaginação, da capacidade de transformar as coisas pela invenção, pelo puro ato da invenção criativa, ele termina a vida sendo um homem, eu não diria feliz, porque talvez seja excessivo, mas ele diz no filme ser um homem contente, um sujeito apaziguado e com a clara consciência de que fez coisas de grande valor. Então, essa nossa perspectiva ao dizer, bom, mas o trabalho dele, a vida dele foi dedicada a coisas menores, é a nossa perspectiva. Não era dele, porque na hora que ele fazia um arranjo de flor, como ele mesmo diz no filme, o arranjo de flor podia ser apenas um arranjo de flor para todas as pessoas que chegavam para o baile ou para a festa ou para o jantar naquela casa na Gávea e eram recebidos por um deslumbrante arranjo de flor. Para ele era muito mais do que isso, era um coral, era um coral de Bach, era um coral de Handel e isso é, isso não é apenas retórico, entende? Isso para ele era a produção de alguma coisa metamorfoseada. E como tudo o que ele fazia na casa da Gávea não era para uma casa na periferia do mundo, ele via o Palácio Pitti em Florença. E evidentemente era uma casa na periferia do mundo. Para nós, para a nossa pobre imaginação era isso, mas para a rica imaginação dele era outra coisa. E essa foi, esse é o elemento que mais me encantava no Santiago e que me fez achar que valeria à pena tentar fazer um filme sobre ele. Alguém que consegue construir uma vida muito mais do que tolerável, uma vida que faz sentido, uma vida que tem propósito, uma vida que faz com que ele chegue ao final sem

achar que a desperdiçou, entende? Apesar de todos os obstáculos. E em oposição a isso, pessoas que tiveram todos os recursos e todos os meios, não tiveram a mesma capacidade.

Pense no filme da minha mãe, quando eu te falo do minha intenção *No intenso agora*, vejo um filme que parte da minha vontade de compreender como alguém que pode ser feliz perdeu essa capacidade. Nesse sentido, é quase o contrário do *Santiago*, é quase o inverso, é o anti*Santiago*. Então, isso eu acho notável nele. Isso não está no filme, mas meu pai cruzou com Santiago, não no Brasil, mas nos Estados Unidos. Meu pai foi embaixador do Brasil em Washington. Foi duas vezes. A primeira vez no governo do Juscelino. E o *Santiago* trabalhava numa embaixada e eles se cruzaram, não sei bem aonde. E meu pai, então, ofereceu emprego para o Santiago, meu pai estava voltando para o Brasil e ofereceu emprego para o Santiago, perguntou se lhe interessaria vir para cá. O Santiago fez uma única pergunta, na verdade duas. Perguntou se na casa do Rio havia uma biblioteca, e meu pai disse que sim. E a segunda pergunta, se ele poderia usar a biblioteca. Meu pai disse sim. E respondidas essas duas perguntas ele fez as malas e veio para o Brasil. E eu me lembro, criança, muito bem, do Santiago na biblioteca, limpando os livros e retirando volumes e levando pra casa dele, tinha uma casa no jardim que hoje em dia virou um hospital. E lá ele lia e fazia suas listas a partir da biblioteca do meu pai. E a memória sonora da máquina de escrever dele, que estava sempre sendo martelada depois de uma certa hora. Então, assim, é isso que eu acho fantástico no Santiago, e que de certa maneira tem alguma coisa a ver também com esse princípio que tanto interessava ao Coutinho, de que o que conta mesmo não é o fato, e sim a imaginação. Então, o que você faz da sua imaginação com o mundo real. A partir das suas memórias você torna a vida tolerável com a capacidade de inventar, de imaginar, de esquecer e de reconfigurar os materiais da experiência.

S.G.A. – Você fazia vídeos para a televisão, certo?

J.M.S. – Sim, mas tudo em película. Com exceção de um programa de televisão, se eu não me engano.

S.G.A. – Se a luz de seus filmes é em geral isenta de muitas sombras, não há constâncias estilísticas nos movimentos de câmera que visualizam o espaço dos seus filmes. Eles são os mais diversos, a depender da peça, bem como o sistema de montagem também varia. Em *Santiago* dispõem-se múltiplas articulações de planos e poucos movimentos. Em *Nelson Freire* isso fica bem acentuado pela edição. Por certo, neste filme os planos são breves e correspondem às mudanças tonais ou de compasso das peças musicais. Curioso como em *Nelson Freire* há esse tremular ofegante dos movimentos das mãos e dedos do pianista, suas rotinas de ensaios, de *backstage* etc. e, por incrível

que pareça, esse método é mais próximo das normas sérias da reportagem de *Notícias de uma guerra particular*. Nesses dois filmes a câmera enrista um corpo vivo em ação. Em *Santiago*, é um pouco mais contemplativa ou irônica mesmo, intelectualizada. Como pensa o conjunto da luz e da câmera?

J.M.S. – Eu não tenho uma grande reflexão sobre isso. No caso, o que eu posso dizer sobre as posições de câmera em *Santiago* é que, na minha cabeça, a casa da Gávea, pelas razões que eu já te expliquei, era uma casa que tinha perdido a sua âncora. Ela não tinha mais propósito. E, portanto, ela estava à deriva. E que, nesse sentido, a maioria dos planos da casa deveria ser feito com a câmera em movimento. Já o Santiago estava inteiramente enraizado. Ele sabia onde ele estava. Ele sabia quem ele era. Ele sabia o que ele tinha feito. Então, ele não estava à deriva. E que, portanto, a câmera deveria ser uma câmera fixa e haveria esse contraste entre a câmera fixa do *Santiago* e a câmera sem âncora, se movimentando o tempo todo, na casa vazia. Vazia e praticamente abandonada. E que essa casa vazia, abandonada e sem propósito seria habitada por Santiago, pelas histórias que ele ia contar e pela imaginação dele, pelos personagens com os quais ele convivia. Boa parte deles, personagens que nunca pisaram naquela casa, porque eram personagens de outra época, de outro continente. Mas ele habitava a casa desses personagens todos. Isso não está explicitado, mas, na minha cabeça, esse era o protocolo. Câmera e movimento na casa, câmera fixa, quando ela olha para o Santiago e ouve o Santiago.

S.G.A. – Foi filmado em película também, foi com 16mm ou 35mm? Super 16mm?

J.M.S. – Super 16mm, a câmera maior. A diferença é que no Super 16mm você aumenta a superfície da película, porque você tem aqueles furos que fazem a película correr de um lado só, não dos dois, entende? Esse é o Super 16mm. O 16mm convencional, você tem aquela fileira paralela dos orifícios por onde a engrenagem faz o filme andar para frente. No Super 16mm é um lado só, então você ganha superfície do outro lado. Foi filmado em Super 16mm. Era um suporte que não era revelado no Brasil. Então, o material filmado era mandado por Sedex para Nova York e revelado lá, aqui no Brasil não tinha nenhum laboratório capaz. Como eu te disse, isso

aumentava muito a angústia, porque era um processo muito caro. E por que eu filmei o *Santiago* com esse material? Eu filmei porque na época o Collor acabou com todos os programas e leis de incentivo ao audiovisual. Acabou com o cinema. Nem o Bolsonaro foi tão devastador quanto o governo Collor, que atrofiou os mecanismos de incentivo ao cinema. Então, as produtoras foram para a publicidade, e essa foi uma época em que os futuros cineastas aprenderam o ofício fazendo publicidade. Meu irmão Walter é um caso. O Fernando Meirelles, por exemplo, que fez *Cidade de Deus* (2002), também. Essa geração aprendeu fazendo publicidade, o que dava para eles muito traquejo, porque, como os orçamentos eram muito generosos, você podia trazer equipamentos muito sofisticados de fora, usava as melhores câmeras, trazia profissionais estrangeiros importantes, revelava fora do Brasil, fazia manipulação de cor, os orçamentos permitiam que você fizesse isso. Há uma certa estética associada à publicidade que alguns desses cineastas vão levar para o cinema, quando, então, se torna possível fazer cinema no Brasil. E levam, às vezes, essa estética com muito sucesso e muita competência. *Cidade de Deus* é um exemplo clássico disso. *Cidade de Deus* foi coproduzida pela *VideoFilmes*, produtora que tenho com o Walter. E é um filme, até hoje, muito importante e deixou Cannes de queixo caído pela competência com que o Fernando fez a película, pela maravilhosa forma como ele conta a história, o uso da câmera, a agilidade.

S.G.A. – E a comunicação com o público foi gigante.

J.M.S. – Foi gigante. E todo esse adestramento veio da publicidade. O Fernando, assim como o Waltinho, eram dois dos mais bem-sucedidos diretores de publicidade do Brasil.

S.G.A. – Voltando aos seus filmes. A questão da luz e dos movimentos me interessam por haver uma proximidade exótica entre *Notícias de uma guerra particular* e *Nelson Freire*...

J.M.S. – Eu nunca tinha pensado nisso, o que tem de semelhante em *Notícias*... e em *Nelson Freire* é que, basicamente, a câmera está na mão. A câmera quase nunca está no tripé. No caso de *Notícias*..., por razões óbvias, você está atrás de uma coisa que é dinâmica, que é tensa e você não tem o luxo

de poder fixar a câmera. Você sobe uma favela, você vai atrás de um traficante e certamente a câmera está no seu ombro. No caso do *Nelson Freire*, a decisão de fazer isso é porque os filmes de música clássica geralmente são muito conservadores na maneira como eles são filmados. Tem uma certa virtude. Eu achava que não havia por que fazer um filme sobre um pianista clássico sem poder filmá-lo como você filma um filme de rock, por exemplo. Uma câmera mais inquieta, na mão, podendo se mover com mais liberdade. Então, o partido foi esse. Isso foi dito explicitamente para o Toca Seabra e para o Flávio Zangrandi, que são as duas pessoas responsáveis pela imagem do *Nelson Freire*. Vamos fingir que é rock, entende? E se a câmera tiver que se mexer, ela se mexe porque a música é dinâmica, ela tem explosões, a gente não precisa estar na igreja, onde geralmente se filma a música clássica. O *Nelson Freire* em si, o filme em si, a montagem dele é muito peculiar. Eu faço o *Nelson Freire* por uma razão muito específica, claro que ele me interessava, mas ele me interessava também pela possibilidade de fazer um filme em que os argumentos não precisassem avançar de forma rígida. O filme não precisava obedecer à seta do tempo. O filme poderia ser mais líquido do que sólido. Ele está nessa ordem, mas ele podia estar em outra ordem. Eu poderia misturar as sequências e o filme continuaria ficando de pé, você continuaria entendendo quem é o Nelson Freire. Você não pode fazer isso com *Notícias de uma guerra particular*. Ele tem um argumento, que é um argumento da razão, sendo articulado ao longo do filme. E como todo argumento que é articulado, você começa com as premissas, em seguida você vai para a tese, você apresenta o contrário da tese, e você vai até chegar a uma conclusão, uma síntese. Isso tem uma rigidez. Você não tem muita liberdade de manipular os materiais. Eu já vinha fazendo filmes assim há muito tempo, e eu queria experimentar uma coisa que fosse muito mais livre. E no caso do *Nelson Freire*, a decisão foi fazer um filme que não é biográfico, porque na hora em que você faz um filme biográfico, você está imediatamente se lançado na rigidez da cronologia. Nasceu aqui, primeira professora de piano acolá, veio para o Rio de Janeiro, foi para a Viena, estudou piano, ganhou o primeiro concurso não sei onde, gravou o primeiro disco, não sei onde. Então você está preso. Você está preso a uma história que é organizada pela linha do tempo. Não é isso que a gente vai fazer. Disse eu para o Nelson e para o pessoal

que trabalhou comigo, vamos fazer pequenas células narrativas, pequenas histórias de um minuto, dois minutos, três minutos, e não importa a ordem em que elas aconteçam no filme. Claro que a gente vai ter que escolher uma ordem, porque o material tem que virar um filme. Mas no DVD do Nelson Freire, eu acho que é o único DVD no mundo que tem isso, eu não conheço outro. Tem uma tecla *shuffle*, a mesma tecla que você encontra em CDs ou DVDs, aquela tecla de misturar e de ordem aleatória. E você aperta a tecla *shuffle* no *Nelson Freire* e todas as sequências, salvo a primeira e a última, onde têm o título e os créditos do filme, ficariam na mesma posição. Todas as outras cerca de 30 sequências se embaralham. E são infinitos filmes, porque a permutação de 30 é um número imenso. E são tantos filmes possíveis quanto essa permutação permite. E o filme permanece o filme. Não dá para fazer isso com *Entreatos*, não dá para fazer isso com *Notícias de uma guerra particular*, não dá para fazer isso com 100% dos documentários que me vêm à cabeça. No caso do *Nelson Freire*, isso é possível. A coisa mais interessante para mim do *Nelson Freire*, como objeto, o filme como objeto, é isso, é ter conseguido fazer um documentário que não é sólido. Ele é completamente fluido. Ele é uma coisa, mas inteiramente diferente. E o filme vai existir, entendeu? Ele não vai se tornar incompreensível. Essa é a estrutura do *Nelson Freire*, que me interessa muito. Eu não explorei mais isso. Eu fiz uma vez só. Isso abre portas. Eu não passei por essa porta, simplesmente a abri. Talvez agora com a questão da interatividade ostensiva das redes sociais, etc., do *streaming*, eu acho que isso se tornou banal. Talvez, no momento, tenha sido alguma coisa... O que se tornou banal é você assistir um pouco e pular para outra coisa, enfim, a sua atenção fica migrando.

S.G.A. – A música e o som de seus filmes são orgânicos, isto é, *Nelson Freire* dispensa elaborações, porém o *sound track* de *Notícias de uma guerra particular* não é um complemento, agrega mesmo valor à qualidade de documentário afastando-se da mera reportagem. Essa dimensão sonora do audiovisual é muito relevante para você? No Brasil há bons artistas dessa área, engenharia de som, diretor de som etc.? Lembro-me de grandes críticas a esse setor nos anos 1970, inclusive do sistema de som das salas?

J.M.S. – Eu não sou dessa época, então eu não senti. Quer dizer, é claro que eu estava vivo na década de 70, mas eu ainda não fazia filmes. Mas eu me lembro de reclamar da qualidade do som do cinema brasileiro, muito. As competências técnicas do cinema brasileiro melhoraram muito. E eu me pergunto, na verdade, se isso não se deve de novo à publicidade. Porque na década de 1980, como eu te falei, a publicidade ganhou orçamentos grandes, competência técnica. Eu não sei se você se lembra disso, mas era uma das coisas que o Brasil fazia bem. Ia-se lá para aquele festival de publicidade de Cannes e os publicitários brasileiros voltavam premiadíssimos. E a gente tinha figuras como Nizan Guanaes; hoje em dia a gente fala de influenciadores. Naquela época eram esses os influenciadores, eram pessoas que tinham destaque na vida cultural brasileira, uma coisa muito peculiar do Brasil. Acho que isso não existia nos Estados Unidos, nem na Europa, nem talvez na Inglaterra. A Inglaterra sempre foi um país muito criativo. Mas o Brasil tinha uma publicidade que parecia ser muito boa, muito criativa e com muito dinheiro. E, como eu te falei, esse dinheiro tornava possível a importação de equipamentos muito melhores de os que existiam à disposição do cinema brasileiro, que sempre viveu com muito pouco dinheiro. E eu acho que toda uma geração de pessoas, de técnicos, assim como os diretores aprenderam a filmar com a publicidade, engenheiros de som, técnicos de som, aprenderam a profissão já tendo recursos suficientes para poder usar o que havia de melhor. E os que não eram bons eram eliminados, e tinha uma fila de gente para entrar, muito em função do dinheiro mesmo. O Godard dizia, “quando falam em cultura, eu tiro logo o meu talão de cheque”. Dinheiro é um elemento importante, principalmente em uma arte como o cinema, que não é barata. E eu acho que naquele momento essas coisas melhoraram muito. A gente sempre fala um pouquinho de roteiro, né? O roteiro do cinema brasileiro durante muito tempo foi um pouco capenga, não tem grandes roteiros e tal. Estou especulando aqui. Mas uma das coisas que não era necessário aprender nesse período de ouro da publicidade brasileira era evidentemente o roteiro, porque a gente está falando de filmes de 30 segundos, em que, na verdade, não existe um roteiro, existe uma sucessão de imagens. Ou você tem um roteiro, é um roteiro de publicidade, uma coisa que é bastante específica para vender uma cerveja...não é arte, é comércio. Mas os roteiros eu acho que

começam a melhorar.

Os grandes roteiros do cinema brasileiro, claro que você tem grandes filmes na década de 1970, mas os roteiros dos filmes argentinos, por exemplo, pareciam ter muita competência. E a gente ouve falar sempre que a matriz do cinema argentino é a literatura, enquanto a matriz do nosso cinema é a televisão ou é o documentário. Documentário antes, televisão um pouco depois. Não há uma origem em que a manipulação astuciosa de uma história seja importante. Se o seu cinema nasce da literatura, se o cinema nasce dessa matéria, que é essencialmente a organização de uma história sobre o mundo social, sobre as pessoas, sobre as relações, então a transição é mais fácil, você está mais adestrado, você tem mais elementos, você tem mais repertório para fazer essa transição. O cinema brasileiro eu acho que se atrasou um pouco em relação a isso, eu acho que a gente recuperou o tempo perdido, mas a parte técnica foi mais bem resolvida do que a parte narrativa, ou de roteirização das histórias. Agora, você estava falando de trilha, você estava falando de trilha, leva em conta uma coisa que eu acho curiosa, talvez o único filme meu que não tem trilha sonora é o *Nelson Freire*, no sentido em que toda música que acontece é diegética. Ela está circunstanciada nas cenas. Ela não é necessariamente uma trilha sonora. Isso é curioso.

S.G.A. – Voltando ao roteiro. Você, por exemplo, pensa num argumento, faz uma pesquisa e vai a campo filmar? Depois você faz uma espécie de roteiro ou um diagrama de moldagem?

J.M.S. – Não, isso depende de um filme para outro, mas como eu sou um documentarista, essencialmente um documentarista, nos filmes mais de observação, como *Entreatos*, não há roteiro possível. A única coisa que você precisa é saber o quanto você vai filmar, quando você começa e quando você acaba. O resto é o seguinte, a tarefa é conseguir entrar, abrir a porta e colocar a câmera onde o Lula estará, entendeu? Não tem nada além disso, que você possa determinar no papel antes de começar a filmagem. Você não sabe o que vai acontecer, você não tem como roteirizar isso. No caso do *Nelson Freire*, de novo, eu estou a reboque da agenda dele. Então, o que eu posso, o que eu sei é que eu quis fazer esse filme porque eu quis experimentar essa estrutura fluida. Então, eu sei que eu não estou preocupado com a idade dele, não estou

preocupado em entrevistar as pessoas que conviveram com ele ao longo da juventude, nada disso me interessa. O que me interessa é estar perto dele e conseguir contar pequenas histórias, uma história que tem início, meio e fim no mesmo dia. Então, por exemplo, ele nervoso antes de entrar no palco, isso é uma pequena história. A tensão do pianista antes de sair do bastidor e entrar para tocar, isso é uma pequena história. Isso tem início, meio e fim. Não estou mais pensando nisso. Agora, que histórias são essas e quantas terão? Eu não faço a menor ideia. É no momento da filmagem que você intui. No caso de *No intenso agora*, aí é diferente, porque na verdade primeiro eu tenho o material e depois eu tenho o filme. Então, foi no ato de fazer o filme em que ele foi se esboçando. Eu tinha um tema, eu tinha uma preocupação, eu tinha uma coisa que me interessava, que é isso que eu falei para você. Me interessava saber por que as pessoas perderam a capacidade de ser felizes. Era só isso. E aí você começa a ver o material, e vê de novo, e vê de novo, e à medida em que você vai vendo o material vai se revelando. Coisas que você não enxerga da primeira vez, você enxerga da décima vez. E nesse caso específico, lendo muito sobre o período, principalmente relatos na primeira pessoa, de quem viveu. E aí, eu já disse isso algumas vezes, especificamente no caso de *No intenso agora*, o filme nasce do trabalho de fazer o filme. É o fato de você entrar numa ilha de edição, com a Lais, com o Eduardo Scorel, e de perceber que aqui tem uma pequena sequência, aqui tem uma pequena história, aqui tem uma coisa que me interessa. Me interessa descrever como é lançar o paralelepípedo. Então, vamos fazer essa sequência. E a gente faz essa sequência. Se ela vai entrar no filme, eu não sei. E se ela entrar, eu não sei se ela vai entrar no início, no meio ou no fim. Mas é uma sequência, ela existe. Transforma ela numa fichinha, prega essa fichinha num painel, na ilha de edição, e vamos tentar fazer uma outra sequência. E aí, essas sequências vão sendo criadas, vão existindo, e subitamente, aos poucos, não tão subitamente, mas num determinado dia, as conexões começam a acontecer. Primeiro vem o trabalho, e é um trabalho demorado, de ver, de rever, de pensar. E no trabalho, como todo trabalho físico, e o suor é o filme. O resultado do trabalho é o filme que você faz. Você não trabalha para fazer o filme, o filme não antecede o trabalho, o filme vem depois do trabalho. Você entra na ilha de edição sem saber direito o que você está fazendo. Não é sempre assim, mas *No intenso*

agora, certamente foi assim. Em *Santiago*, de certa forma, foi assim também.

S.G.A. – Você não só transita como artista e técnico por quase todos os elos da divisão do trabalho, da produção e pós-produção do audiovisual, como mantém uma instituição de muita relevância para as artes visuais no Brasil. No campo da fotografia, em verdade, creio que o IMS detém matéria nuclear da memória técnica de boa parte das imagens realizadas pelos grandes cientistas ou artistas que passaram por aqui a partir do XIX. Isso é certo? Agora, eu fico me perguntando, encerra-se aí uma grande responsabilidade. No que tange ao aspecto material, antes tinham de conservar a fotografia de nitrato de prata. Agora a instituição deve ter se transformado. O método de registro e conservação é outro. Além disso, você tem um grupo de curadores, ou seja, cria uma perspectiva para essa captação da imagem do Brasil, como se vê o Brasil, o que pode ser um documento artístico ou um documento histórico hoje em dia.

J.M.S. – Não sou eu, né? Quer dizer, é o Instituto Moreira Salles. O Instituto nasceu, foi o iniciativa do meu pai, e ele nasceu pequeno e não tinha esse foco. Acho que seis ou sete anos depois dele ter sido criado, a gente soube que uma coleção muito importante de fotografias do Marc Ferrez vinha sendo cobiçada pelo Museu Getty, em Los Angeles, que tem uma grande coleção de fotografias. É uma das áreas de especialização do Museu Getty. E não havia nenhuma instituição no Brasil capaz de abrigar essa coleção. E aí houve uma conversa estratégica da qual participei com o meu pai, no sentido de dizer o seguinte, nós somos uma instituição cultural, a gente quer ter relevância. Algumas coleções muito importantes foram constituídas no Brasil, como a coleção de livros do Mindlin, por exemplo, a coleção de pinturas do Gilberto Chateaubriand. A gente tem algumas coleções de fotografias importantes, e jamais teremos uma pinacoteca tão importante quanto a do Gilberto Chateaubriand nem uma coleção de livros, uma biblioteca tão importante quanto a do Mindlin. Onde é que a gente pode ser relevante? Que papel a gente pode desempenhar que tem importância para o Brasil nesse momento? E ficou claro que a fotografia era uma dessas áreas, porque não havia nenhuma instituição dedicada a isso. A fotografia praticada no Brasil desde o final do XIX é uma fotografia de altíssima qualidade e naquele então

a segunda cidade mais fotografada do mundo era o Rio de Janeiro, a primeira era Paris. Havia acervos não só do Gilberto Ferrez, neto do Marc Ferrez, que guardava heroicamente a coleção do avô em situação precária, na casa dele, apodrecendo, sofrendo enchente. Era uma pessoa de quase 90 anos e era inevitável que em algum momento ele dissesse, até para preservar a coleção, se não tem ninguém no Brasil, estenderia a coleção para o Museu Getty, porque guardariam em condições ideais. E a gente tomou essa decisão, o IMS tomou essa decisão de ter a fotografia como uma das suas áreas de concentração, o que significa construir uma reserva técnica, contratar um corpo de técnicos e de curadores que entendam do meio e que sejam especialistas na história da fotografia, nas questões técnicas de preservação, etc. E isso foi feito. E a gente comprou uma coleção muito importante do Pedro Correa do Lago, logo em seguida compramos a coleção do Gilberto Ferrez, que, essencialmente, a coleção são as fotografias do Marc Ferrez, e de lá para cá a gente vem comprando as coleções disponíveis para evitar que elas deixem o Brasil. E, hoje em dia, o IMS é, de fato, um centro de referência para a fotografia. A mesma coisa aconteceu com a música popular. A gente é, também, um centro de referência da música popular. A gente tem uma coleção muito, muito importante de fonogramas, de discos, até o início da era do rádio. Então, a primeira música gravada no Brasil do século XIX até meados da década de 50, ela está toda abrigada no IMS e disponível para quem quiser consultar, assim como a fotografia está disponível para quem quiser consultar. Então, não é que o IMS tenha nascido com a vocação da música ou com a vocação da fotografia. É que precisava de uma instituição para evitar que essas coleções muito importantes se dispersassem ou até mesmo que deixassem o Brasil, o que seria muito ruim. Então, o IMS faz parte da nossa identidade. Isso é o que nós nos tornamos. A gente é essa instituição.