



Entrevista – Dossiê Temático

Iracema, 50 anos depois

**Orlando Senna:
uma trajetória no cinema brasileiro e latino-americano****Orlando Senna:
una trayectoria en el cine brasileño y latinoamericano****Orlando Senna:
a trajectory in Brazilian and Latin American cinema**Marco Túlio Ulhôa¹Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-5102-2854>

Resumo: Nesta conversa com Orlando Senna, o cineasta descreve alguns dos principais momentos de sua carreira, cujo começo se dá na Bahia no início dos anos 1960, passando por sua participação diretamente do surgimento do Cinema Novo, até o presente. Das suas experiências como realizador, destaca a sua contribuição para o meio cinematográfico tanto no Brasil quanto na América Latina, ao relatar a sua experiência como jornalista e como esta também foi responsável por conectá-lo a alguns dos eventos mais importantes da história do Chile e de Cuba. Entre estes eventos, destaca a sua participação na criação da *Escuela Internacional de Cine y Televisión* (EICTV), de San Antonio de Los Baños (Cuba) e sua relação com o cineasta cubano, Santiago Álvarez.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Cinema Novo; Cinema latino-americano; Jornalismo.

Resumen: En esta conversación con Orlando Senna, el cineasta describe algunos de los principales momentos de su carrera, que comenzó en Bahía a principios de los años 1960, pasando por su participación directamente desde el surgimiento del *Cinema Novo*, hasta la actualidad. De sus experiencias como director, se destaca su contribución al mundo cinematográfico tanto en Brasil como en América Latina, al contar su experiencia como periodista y cómo ésta también fue responsable de conectarlo con algunos de los eventos más importantes de la historia de Chile y Cuba. Entre estos hechos se destaca su participación en la creación de la *Escuela Internacional de Cine y Televisión* (EICTV) de Santo Antonio de Los Baños (Cuba) y su relación con el cineasta cubano Santiago Álvarez.

Palabras clave: Cine brasileño; Cinema Novo; Cine latinoamericano; Periodismo.





Abstract: In this conversation with Orlando Senna, the filmmaker describes some of the key moments of his career, which began in Bahia in the early 1960s, and continued with his involvement directly in the emergence of Cinema Novo, up until the present day. Among his experiences as a filmmaker, he highlights his contribution to the film industry in both Brazil and Latin America, as he recounts his experience as a journalist and how this was also responsible for connecting him to some of the most important events in the history of Chile and Cuba. Among these events, he highlights his participation in the creation of the *Escuela Internacional de Cine y Televisión* (EICTV), of San Antonio de Los Baños (Cuba) and his relationship with the Cuban filmmaker, Santiago Álvarez.

Keywords: Brazilian cinema; New Cinema; Latin American cinema; Journalism.

Orlando Senna é um dos cineastas mais importantes da história do cinema brasileiro. Recebeu, em novembro de 2024, o título de *Doutor Honoris Causa* pela Universidade Federal da Bahia, pela sua atuação como diretor, roteirista, escritor e jornalista. Em sua carreira, construída ao longo de mais de cinco décadas, realizou mais de 30 filmes, incluindo umas das obras primas do cinema brasileiro: *Iracema - uma transa amazônica* (1974). Na década de 1980, ajudou a fundar a *Escuela Internacional de Cine y Televisión* (EICTV), de San Antonio de Los Baños, em Cuba, ao lado dos cineastas Fernando Birri, Julio García Espinosa e do escritor colombiano Gabriel García Márquez. Nesta entrevista, Orlando Senna conta um pouco da sua longa trajetória como cineasta, destacando a sua participação do grupo de realizadores baianos que estão na origem do Cinema Novo, além de relatar episódios marcantes do seu trabalho como jornalista e correspondente internacional, durante o período em que acompanhou a queda do presidente chileno Salvador Allende, em 1973. Por fim, comenta sua relação com a criação da EICTV e sua amizade com o cineasta cubano, Santiago Alvaréz¹.

Marco Túlio Ulhôa (MU): Orlando, você se lembra qual foi a sua primeira experiência com o cinema?

Orlando Senna (OS): O primeiro filme que eu vi foi o *Bambi* (1942), de Walt Disney. O segundo filme que eu vi, é um filme para adultos, *O ébrio* (1946). Eu nasci em uma vila de garimpeiros perto de Lençóis (BA). Meu pai, minha mãe e eu saímos de lá, eu tinha

¹ Para preservar a fluidez da entrevista, realizada em tom de conversa, mantivemos a oralidade, fazendo apenas alguns ajustes em função de melhor compreensão do relato.



um ano ou menos, e fomos morar em uma casa que tinha uma garagem onde havia ensaios de teatro, porque minha mãe tinha um grupo de teatro e um grupo de dança amadores. Ensaivavam na garagem que era colada no meu quarto. Então, era uma intimidade enorme. A gente nasceu vendo cinema e vendo teatro também, as duas coisas. Então é uma coisa natural para mim. Não me lembro quando ele chegou, que dia eu vi. Eu me lembro que comecei a ver e continuei vendo. Sempre me acham engraçado quando eu declaro que meu primeiro filme foi *Bambi*. “Logo esse filme?”. Não sei se foi o terceiro filme, mas me lembro de um filme de quando eu era menino. Chamava *Mocidade louca* (1927). Era para adultos, mas como o cinema de Lençóis era de um primo meu, eu tinha entrada livre.

MU: E teve algum momento em que os filmes que você assistia te despertaram outra reflexão sobre o cinema? Entender o cinema como arte ou como algo mais intelectualizado?

OS: O cinema é uma coisa que vem com a vida. Então, o cinema era tudo para mim. Eu tenho uma foto em cima de uns caixotes na rua, com outras crianças e eu no meio. Acho que foi uma coisa organizada por minha mãe. Filho de cineclubista é bem isso mesmo. Mas, a única coisa que eu podia me aproximar de verdade era o teatro. Aí, às vezes, eu acompanhava os trabalhos de minha mãe. Tem um que quando eu cito o pessoal ri, porque ela me deu um papel, um personagem numa das peças de teatro que ela dirigiu. Não me lembro o nome do personagem, me lembro o apelido que colocaram. Era o “amiguinho de Jesus”. Eu me lembro desse personagem. Estava sempre ao lado do ator que estava fazendo Jesus. E foi o primeiro que eu acompanhei com essa consciência que você falou.

MU: Existe outra questão muito interessante no começo da sua trajetória, que é o fato de você conhecer o Glauber desde quando vocês tinham 14 anos, mais ou menos. Como foi esse encontro com o Glauber? Pelo o que eu li, já diziam que o Glauber era uma figura com ímpeto. Já tinha suas opiniões ainda muito jovem.

OS: Eu vejo a imagem do Glauber passando o braço em cima do pescoço dos amigos e dizendo assim: “se afaste de mim, é muito perigoso”.

MU: Desde o começo foi assim?

OS: Foi. A partir dos 14 eu já o considerava meu irmão, porque ele conversava sobre coisas inacreditáveis que ele tinha visto, e falava de cinema. E ficamos amigos, inclusive, porque eu perguntei a ele o que ele fazia e ele disse assim: “eu sou ator”. E ele disse: “e você?”. Eu disse: “eu também”. Eu não ia ficar atrás (dele).

MU: Isso foi em Salvador?

OS: Foi. O Glauber que a história conhece nasceu em Salvador, apareceu em Salvador, num espetáculo chamado *Jogralescas*, que era do colégio dele. Não era do meu colégio. O colégio dele era protestante e o meu era católico, mas era um em frente do outro. Ele fez um espetáculo de poesia que nunca ninguém tinha feito. Ninguém gritava nem se emocionava no palco, era tudo falado baixo. Nessa época declamar um poema era um vozerio. Era nesse tom bem alto. E eles fizeram esse espetáculo incrível. Eu me lembro que eu fui ver as últimas *Jogralescas* e aquela coisa me impressionou. Era uma conversa, não era uma declamação. E foi um choque. E apareceu uma revista feito por esse grupo. O grupo cresceu. A “geração mapa”, que já era uma inteligência mais dirigida e mais organizada. Mas era uma novidade. Glauber era uma novidade. E como eu era cúmplice dele, aprendi muita coisa com uma velocidade que não era natural. Aliás, a geração mapa da Bahia é a geração de onde sai além das *Jogralescas*, o Tropicalismo, o Cinema Novo e a Bossa Nova. Então, é uma infância muito cheia não só de Glauber, mas muito cheia de inteligência e de delicadeza. Ao mesmo tempo, de guerrilha. Eram as duas coisas. Perdemos muitos amigos na guerrilha urbana e na guerrilha campestre.

MU: Esse contexto de Salvador, no final dos anos 1950 e começo dos 1960, é uma coisa impressionante, né? Como foi viver nesse contexto e qual é a importância da Universidade Federal da Bahia?

OS: Era uma universidade moderníssima. Além disso, tinha convênios com o teatro americano, o teatro dos Estados Unidos, em que estavam aparecendo o Marlon Brando, por exemplo. Quando a peça *Um bonde chamado desejo* estava sendo apresentada na Broadway e botando o teatro de cabeça para baixo, na Bahia, na escola de teatro, se fazia a mesma na peça com Othon Bastos. Uma era com Marlon Brando e a outra com Othon Bastos. Tinha essa coisa da escola de teatro da Bahia ter o apoio de diretores e atores americanos de teatro. Os alunos da nossa escola iam para os Estados Unidos e



ficavam lá por um tempo.

MU: A gente lembrou do Glauber, mas o Roberto Pires também foi uma figura muito importante, né?

OS: Importantíssima! Ele inventou e reinventou o cinema baiano. O próprio Glauber disse, várias vezes, que ele reinventou o cinema sob o ponto de vista técnico. Apareceu muita gente tentando fazer o que o Roberto Pires fez: inventar o cinema a partir da película. O primeiro filme dele foi feito “à mão”, de verdade.

MU: Era uma animação?

OS: Não. Tinha a película, era 10 minutos de cada rolo. Era difícil, os fotógrafos não faziam mais do que 10 minutos. Roberto queria fazer o cinema da Bahia igual ao dos Estados Unidos, do ponto de vista tecnológico. E fez. Ele pegou bobinas de 5 minutos e colou uma na outra, com uma precisão maravilhosa. E depois fez o som também. Tem uma história, eu conto isso num livro: o primeiro filme dele, o *Redenção* (1959), é onde está realmente o início da coisa, porque ele inventou tudo, inclusive o som.

MU: Não tem uma história de que ele teria feito uma lente diferente para ter uma imagem anamórfica?

OS: Eu tenho uma reprodução da lente do Roberto. Ele fez uma lente anamórfica. Ou seja, é essa história do cinema na Bahia reinventar o cinema até sob o ponto de vista tecnológico. Logo depois de *Redenção* e de *A grande feira* (1961), vieram dois americanos conversar com os jovens cineastas da Bahia. Nem sei o nome deles, eram representantes de uma dessas grandes companhias. Eles vieram perguntar se era verdade que um “cara” tinha feito um filme no quintal de sua casa. Aí, fizeram um trabalho de espionagem, mas assim visível. Enquanto eles conversavam com a gente, eram uns 10, eles demonstravam que estavam mais interessados do que o normal.

MU: Pelo o que eu li, eles entenderam que ele tinha feito algo que tinha a ver com a qualidade do som e com essa lente. Depois, parece que patentearam essas invenções dele nos Estados Unidos. É verdade?

OS: Não patentearam, mudaram a marca. Mudaram também a janela de projeção. E aí

prejudicou quem queria fazer cinema fora da linha que havia sido adotada pelas grandes empresas do norte. Tudo isso foi mudado e Roberto dizia que não era possível que eles haviam feito a mesma coisa ao mesmo tempo. Para ele, um olhou para o trabalho do outro e, depois, veio o *cinemascope*.

MU: Então realmente foi uma reinvenção do cinema?

OS: Foi uma reinvenção. É difícil até contar como foi, mas segundo o García Márquez, “nós estamos aqui não para viver, mas para contar a vida”.

MU: Nesse contexto, você também começa fazer seus primeiros curtas. Em 1961, já faz o *Festa e*, em 1962, *Imagem da terra e do povo*. E tem um caso muito interessante que é depois de você fazer o curso com o Arne Sucksdorf, em 1963, você vai filmar uma peça do CPC e esse filme é apreendido. Pelo que eu li, o tenente acabou com a cópia na sua frente, né? Matou a cópia do filme que hoje está perdido.

OS: Não era o negativo, era o positivo, já saía positivo da câmera. E isso do tenente foi exatamente quando estourou o Golpe.

MU: O Golpe foi uma coisa muito dura para o cinema brasileiro, né?

OS: Foi para acabar, foi para destruir. Eu me lembro da cena. Ele pegou, sentou e disse: “Sente-se por favor”. Puxou duas latas e disse assim: “O senhor está cometendo um crime contra o país”. Eu disse: “Não sou criminoso é o senhor que está quebrando obras de arte”. Olha a ousadia. “O senhor está quebrando as obras de arte, isso é crime, é a mesma coisa que rasgar um livro”. Aí ele disse: “Que besteira”. E me xingava. Ele quebrava e jogava num latão. Não era um lixo comum, era um latão grande. E aí, ele me xingava e eu o xingava, até que ele me deu uma pena sem julgamento. Eu tinha de deixar o quartel e ficar à vista, não me esconder e dormir no quartel toda noite. Foram 36 noites alucinantes. Depois do terceiro dia você já começa a sentir o que é isso: não dormir, vir um cara com cacete e bater no ombro. Aí, seis da manhã estava livre para voltar a se apresentar, de novo, às seis da noite. Alucinante!



MU: Você foi para a clandestinidade e passou um tempo circulando? Foi uma certa necessidade de sair daquele lugar onde o trabalho que você estava fazendo já estava sendo visado?

OS: Nós nos escondemos um tempo e saímos para não ter perigo. E aí, dei uma passadinha por Lençóis, casei, fiquei mais tempo em Salvador. Daí eu vi com calma o segundo Golpe, que foi em 1968. Em Salvador, eu me escondi. Eu tive sorte porque me escondi, mas fazia teatro e fazia cinema.

MU: Quando você foi para o Chile?

OS: No Chile, eu era jornalista, quer dizer, não tinha essa coisa que eu estou contando aqui agora, porque foi ainda mais violento.

MU: Quando você chegou lá era o governo do Allende?

OS: Já era Allende. Eu saí do Chile, Santiago do Chile, porque eu fui tentando me esconder lá, mas também me cobrindo com minha carteirinha de jornalista. E cheguei, acertei com o meu jornal aqui que eu não ia para a Argentina, como o editor queria, mas sim para o Chile. Porque havia um movimento de caminhoneiros, estava crescendo uma greve enorme no Chile e que tinha que ir para lá e não ficar em Buenos Aires que era a minha base. Até que um dia eu tive que sair às escondidas de avião, em um avião argentino.

MU: Depois do Golpe?

OS: No dia do Golpe. Eu saí um dia, no outro dia aconteceu o incêndio do *La Moneda* (palácio do governo chileno). Eu saí com muita gente. Não fui sozinho. Eram grupos e grupos saindo e outros sendo pegos e jogados no estádio.

MU: Então, em 1973 você volta para o Brasil?

OS: Não foi direto, porque eu não vim direto do Chile para o Brasil. Eu passei pela Argentina. E aí esse jornal, *Última Hora*, me colocou como estrela do jornalismo. Aí, eu pude ficar um tempo como estrela, escondido atrás da estrela, até que eu vim embora e disse: “Bom, o meu lugar é no Brasil”. Mas ainda fiquei um tempo como correspondente



internacional, correspondente de conflito, como a gente chamava na época.

MU: Nesta época, você se encontra com o Bodanzky para começar o *Iracema - uma transa amazônica* (1974). Conta como que foi esse momento.

OS: Ele namorava com uma amiga minha, uma pintora, Lena Coelho. Bodanzky já tinha feito alguns trabalhos para a ZDF, uma televisão alemã. Éramos muito amigos. De vez em quando, apareciam as ideias, até que um dia conversamos sobre a Transamazônica. Ele já conhecia bem mais do que eu, a Transamazônica. Ele tinha ido uma vez e eu olhava pelos jornais. Aí, decidimos enfrentar a coisa. Ele apresentou o projeto para a ZDF, o canal aprovou e dois dias depois já estávamos andando em direção a Belém. Viajamos em um Fusca. Fizemos de São Paulo a Belém, passando pelo oeste do Pará e aí vimos a Transamazônica. Foi tudo bem. Voltamos para São Paulo, preparamos o projeto e teve a história de achar a atriz, que não achávamos nunca. A gente queria uma menina, mas não uma menina como apareceu, enfim, de 14 anos de idade. Voltamos, acertamos tudo, acertamos com a mãe dela. O pai nem queria nos ver, mas a mãe permitiu que a gente a levasse para o mato, e a gente levou. A menina era inteligentíssima e engraçadíssima também. Ela botava apelido para as coisas e para as pessoas, principalmente para as coisas. Ela colocou o apelido na câmera de “Dadivosa”, porque a câmera dava tudo. Hotel, que ela nunca tinha entrado, comida todo dia, roupa bonita.

MU: Daí, o filme vai ter uma recepção extraordinária. Como foi?

OS: Foi uma coisa explosiva e depois recebeu não sei quantos prêmios. Foram os dois primeiros, na Alemanha, na televisão e na França. E aí, estourou. Estourou, primeiro, o filme feito para a televisão. Foi esse que foi exibido. Abriu para a Europa, ainda com a gente lá, trabalhando na primeira cópia. Foi lançado na televisão alemã e, em seguida, na televisão francesa, na televisão europeia e proibido no Brasil.

MU: Como surgiu a ideia de fazer uma parte documental e outra ficcional?

OS: Foi como se isso fosse natural. A floresta nos ensinava qual era o filme que podia colar naquela loucura. E aí ficou seis anos, eu acho, sem poder exibir no Brasil, porque em 1975 foi exibido na Europa e, em 1980, seis anos depois, é que pode ser exibido no Brasil. Enquanto não podia ser exibido, se fazia uma enorme rede aqui, nessa salinha



aqui fizemos um enorme número de exibições, às vezes para duas pessoas, às vezes para 50. Bodanzky fez o mesmo em São Paulo e aí a coisa cresceu, todo mundo queria ver o filme. Não era revolucionário quem não tivesse visto o filme.

MU: A parceria com o Bodanzky se perpetuou e vocês fizeram outro filme, o *Gitirana* (1975). Daí, uma entrada em um universo que você gosta tanto, o do teatro, além da ligação com o cordel. Como foi realizar este filme?

OS: Isso que você falou, a ligação com o Nordeste... Porque, na minha cabeça, eu disse: “Fizemos um filme amazônico, temos de fazer um nordestino também”. Depois do lançamento de todos os filmes que a gente tinha feito. Eu fiz *Diamante bruto* (1977) e Jorge fez *Os mucker* (1978), que é a história de religiosos fanáticos. Tem a história do filme ser feito pela comunidade e foi isso que eu fiz: foram 4.000 pessoas trabalhando sem ganhar nada. Eu queria fazer esse filme coletivo. O filme pegou Lençóis e fez dela um ponto turístico interessantíssimo e também um ponto cultural, não tão forte quanto o turismo.

MU: Orlando, você vai para a Angola um pouco depois. Como foi essa ida para a África? Você ficou lá trabalhando como roteirista?

OS: Eu já tinha ido como jornalista, naquela minha fase de jornalista independente. Aí, conheci o pessoal de lá e já estava mais tranquilo, embora a guerra² ainda permanecesse. Dois escritores de lá, Pepetela e Luandino, me convidaram para um projeto de cinema em Moçambique, com direção de Ruy Guerra. Eram Ruy Guerra, eu e Pepetela de roteiristas. Aí, passei a frequentar a África. Em primeiro lugar, para terminar minha carreira de jornalista de guerra, que eu não gostava. E fiz vários amigos, inclusive o pessoal deste projeto. Aí, me chamaram e eu fui para lá para trabalhar com Pepetela no roteiro de *Mayombe*. *Mayombe* é um lugar de Angola. Engraçado é que Pepetela escreveu o livro *Mayombe* (1980) sob fogo. Ele escrevia, parava para esperar passar o tiroteio, depois continuava a escrever. E saiu um livro que é uma obra-prima de Angola. É um triângulo entre uma guerrilheira e dois guerrilheiros.

² Referência à luta pela independência angolana, país que se tornou oficialmente independente de Portugal em 15 de janeiro de 1975. No entanto, após esta data, os conflitos internos continuaram.



MU: Sempre passando por lugares onde as coisas estão quentes, né? Chile, Argentina, Angola...

OS: É aquela coisa que eu disse, de estar onde as coisas estavam acontecendo ou iam acontecer. Claro que, de vez em quando, eu escorregava. Eu fiquei embaixo de um carro em pleno tiroteio na batalha de Ezeiza³, para passar o fogo, porque estavam atirando e eu estava embaixo de uma Kombi com outras poucas pessoas, para se livrar das balas, em uma batalha de metralhadoras. Mas esse não era o foco. O foco era depois voltar e pegar as pessoas e dizer: “Conte o que que aconteceu”.

MU: O jornalista vai fazer esse movimento. Você gostaria de ter tido uma câmera em muitos desses momentos?

OS: Gostaria, eu já pensava nisso. Eu tinha feito um filme conhecido, mas se eu não fosse lá, não sabia o que aconteceu.

MU: E como você vai fazer *A ópera do malandro* (1985), com o Ruy Guerra? Como foi esse criar esse roteiro? Era você, Ruy e Chico escrevendo?

OS: Era engraçadíssimo porque o Ruy e o Chico são irmãos, né? Fizeram muita coisa juntos e ficavam brigando. Nós três e os dois brigando. Aí, eu tinha que entrar e dizer: “Calma, vamos parar, vamos escrever amanhã”. Porque eles discutiam os problemas ou as questões do filme. Tanto que, quando terminamos, o Chico nos chamou para uma reunião, a fim de discutir como seria a ordem dos créditos de roteiro, já que eram três pessoas escrevendo. Aí, o Chico disse assim: “Eu em primeiro lugar porque sou o autor da história. Ruy fica em terceiro lugar porque no meio tá o Orlando”.

MU: Que o Ruy tem uma compreensão musical a gente já sabe, pela participação dele em diversas letras de música, agora, o Chico tinha uma noção de cinema?

OS: Pouca, mas tinha interesse. O Chico eu conhecia de Salvador. Ele ia para lá, porque tinha um amigo que era dono de uma das primeiras casas de discos. Eu morava na mesma praça onde esse rapaz morava e Chico ia para lá para beber *whisky* e ouvir música. Ele estava sempre por lá, tomando umas (bebidas).

³ Cidade localizada na grande Buenos Aires, Argentina.



MU: Orlando, depois vem o projeto da Escola de San Antonio de Los Baños. Como foi ser convidado para participar e estar ao lado de algumas das figuras mais notórias do cinema da América Latina?

OS: Eu fui convidado, mas não para fazer uma escola. Inclusive, eu fui um dos últimos a entrar na escola. Era para fazer uma escola que ninguém sabia qual era, embora tinha um cara que sabia: Fernando Birri. Ele tinha umas coisas na cabeça, começando a pensar numa escola anti-escolástica. Nada daquele negócio de professor falando alto. Estudante tem os mesmos direitos do professor e pode, inclusive, sair da aula se não tiver achando bom. Ou seja, um pouco de maluquice é bom também. Cuba estava absorvendo tudo quanto é congresso, convênio, toda aquela coisa dos três continentes. Tanto que o primeiro nome da escola foi a Escola dos Três Continentes. Três Mundos. Depois passou para todos os mundos. Aí, eu fui para lá porque Santiago Álvarez queria fazer um filme sobre a Bahia. Já conhecia ele, porque ele vinha aqui de vez em quando. Aí, eu propus a ele um filme com quatro mãos e duas cabeças. Eu podia ter feito um documentário sobre Cuba, mas tinham não sei quantos documentários sobre Cuba. Era Cuba no seu apogeu cultural. Santiago sabendo disso, me chamou e disse assim: “Como é esse negócio? Como é que a gente faz?” Já foi direto para: “Como é que a gente faz?” Pronto! Meu “papai” era ele.

MU: Ele era uma referência para você, né?

OS: Era muito! E aí falamos com Fidel, mas Fidel ficava indeciso. Até que ele topou. Topou e pediu que nos organizássemos. O pessoal mais ativo, mais ligado a essa atividade entrou de vez. Eram cineastas de 20 países. E foi assim: fizemos uma outra reunião para ver que escola saía desse conjunto. E daí, saiu como se conhece.

MU: O Birri tinha uma visão mais clara, por causa da experiência dele com a Escola de Santa Fé?

OS: Sim.

MU: Além dele, o Gabriel García Márquez também participou. Como foi essa participação?

OS: O Gabriel Garcia foi fundamental. García Márquez era fã de Fidel e Fidel era fã de



Birri. Eram pessoas mais velhas do que a nossa turma. A Escola de Cuba é uma chácara. É uma fazenda com plantação de coqueiros. Era uma escola primária do governo de Cuba. Aí, a primeira coisa era aceitação ou não do lugar. Fidel ficou encantado, fez um discurso nessa noite que ele disse: “Ok”. Cinema e sangue, o cinema é muito perigoso”.

MU: Havia uma certa desconfiança dos partidários da revolução, em relação ao que vocês estavam fazendo em Cuba, com essa circulação de estrangeiros?

OS: Eu não sei porque isso. Mesmo antes de morar em Cuba, muitos cubanos achavam que eu era meio cubano e meio brasileiro. E eu não desmentia até eles descobrirem. Aí riam e tal. Até hoje tem isso. Só que desapareceram muitos, morreram muitos.

MU: Eu digo isso, porque depois o Alfredo Guevara vai ser afastado da direção do ICAIC⁴. Ou seja, já existia um pouco antes?

OS: A relação do Brasil com Cuba era muito aberta. Eu já fiz discurso para o Comitê Central dizendo que ele estava errado. Nem me lembro, mas eu acho que era sobre uma questão envolvendo a União Soviética. Aí, eu abri o bico, estava tomando rum. E os cubanos ficavam me atijando, dizendo: “O que você acha? Vai em frente, fala o que você pensa”. Eu disse: “Eu não posso falar o que eu penso em Cuba”. Ele disse: “Você não deve esconder o que você pensa em Cuba. É mais perigoso esconder do que falar”. E além disso, tinha minha mulher que o Fidel Castro se apaixonou, porque ela montou um programa de televisão em Cuba, falando português e espanhol. Foi um sucesso. Fidel Castro ficou fã dela. Mas um fã enorme, porque ele não podia fazer programas em língua estrangeira, pois não tinha grana para isso. Aí, ela montou um programa de entrevistas todo sábado, com cantores e cantoras da América do Sul. Chamava *Ventana ao Sul*, que significa em português Janela para o Sul. E foi um sucesso. Sucesso de não poder andar na rua. Fidel nos presenteou com uma chácara, um terreno para plantar comida. Não era para vender, nem brincar, era de comida porque estavam precisando de comida. Aí, a Conceição ganhou Cuba. Foi uma beleza esses anos em Cuba, 10 anos.

MU: É uma relação muito forte, né? Eu queria tirar uma dúvida. A ideia de um *Nuevo Cine Latinoamericano*, que Cuba ajuda a construir, é um movimento que

⁴ Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica.

começa com forte inspiração do Cinema Novo. Você sentia essa influência mais forte em Cuba, do que em outros países?

OS: Sim, o cubano é louco pelo Brasil. Todo filme brasileiro que ia para Cuba tinha fila. Fila de rua inteira. E também a intelectualidade, o mundo cultural cubano nunca sentiu rechaço dos brasileiros ou de qualquer outro país. A gente conversava sobre isso com os cubanos e muito com os jovens, dizendo: “Mas tem gente que não gosta de cubano?” Eles diziam: “Tem! É uma pena, porque a gente gosta de todo mundo”.

MU: Como você enxerga Cuba hoje?

OS: Eu fui lá ver se ainda era a mesma Cuba. Não era, mas também não era a Cuba agressiva dos anos 1960, dos mísseis. Não era mais. Era um país tentando se erguer dentro da maneira de viver que eles gostam. Cuba é bem dividida, mas é uma divisão familiar. Não é uma divisão de outro tipo. Toda família cubana tem alguém em Miami ou na Europa. E tem de conviver com isso. É essa Cuba que a gente está vivendo agora: a Cuba que enfrenta os poderes da política, mas não quer guerra.

MU: Tem uma passagem que eu li, em que você fala que o Santiago Álvarez, quando chegou em Miami, foram alguns cubanos recebê-lo achando que ele estava indo para o exílio.

OS: Ele não estava saindo de Cuba. Eu estava com ele, saindo no portão do aeroporto. Eu não entendi o que estava acontecendo. Aí, começaram a gritar: “Viva Santiago Álvarez”, “viva Santiago Álvarez”, “abaixo Fidel”. Quando ele ouviu “abaixo Fidel”, ele fez uma banana na frente de todas as televisões.

MU: Ele chamou de um termo que eles usavam para as pessoas que tinham deixado Cuba, não é mesmo?

OS: “Gusano”. Verme.

MU: É o que você falou, todo mundo tem parentes fora e parece que agora ninguém mais pode se chamar o outro assim, por que pode ser muito ofensivo, né?



OS: Raramente usam essa palavra, mas ele fez uma banana, de um jeito muito mais feroz do que a gente faz aqui. É assim lá. Santiago Álvarez é meu amigão, frequentou muito esse apartamento aqui. Ele tem uma relação muito forte com o Brasil. Ele dizia que o valor dele como cineasta vinha do ator que ele tinha que era Fidel. Ele disse: “Eu filmo como qualquer outro, agora eu tenho um ator especial que é Fidel Castro”. E veio aqui com Fidel Castro umas duas ou três vezes para filmar. Ele fez uns 100 filmes, por aí. 100 documentários, além dos cinejornais do ICAIC.

Referências

A GRANDE feira. Direção: Roberto Pires. Produção: Iglu Filmes. Brasil, 1961. 91 min., sonoro, preto e branco.

A ÓPERA do malandro. Direção: Ruy Guerra. Roteiro: Chico Buarque de Hollanda, Orlando Senna e Ruy Guerra. Brasil, 1985. 105 min., sonoro, colorido.

BAMBI. Direção: James Algar, Samuel Armstrong e David Hand. Produção: Walt Disney Animation Studios e outros. Estados Unidos, 1942. 69 min., sonoro, colorido.

DIAMANTE bruto. Direção: Orlando Senna. Roteiro: Afrânio Peixoto e Orlando Senna. Brasil, 1977. 103 min., sonoro, colorido.

FESTA. Direção: Orlando Senna. Brasil, 1962.

IMAGEM da Terra e do Povo. Direção: Orlando Senna. Brasil, 1962.

IRACEMA - uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Produção: Stop Film; Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). Brasil; Alemanha, 1974. 95 min., 16 mm, sonoro, colorido.

GITIRANA. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Brasil, 1975. 90 min., sonoro, colorido.

MOCIDADE louca. Direção: Felipe Ricci. Brasil, 1927.

O ÉBRIO. Direção: Gilda de Abreu. Brasil, 1946. 107 min., sonoro, preto e branco.

OS MUCKER. Direção: Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. Alemanha. Produção: Stopfilm. Alemanha, 1978. 107 min., 35 mm, sonoro, colorido.

REDENÇÃO. Direção: Roberto Pires. Brasil, 1959. 61 min., sonoro, preto e branco.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

e1121

¹ Marco Túlio Ulhôa

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor Adjunto da Faculdade de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Coordenador do Grupo de Estudos de Cinema e Audiovisual Latino-Americanos (PUC-Minas / CNPq).

E-mail: mtulhoa@gmail.com

