



Entrevista – Temáticas Livres

**Cinema e História: uma proposta educativa -
entrevista com Silvio Tendler****Cinema e Historia: una propuesta educativa -
entrevista a Silvio Tendler****Cinema and History: an educational proposal -
interview with Silvio Tendler**Kênia Faria Brant^IInstituto Federal Minas Gerais, Governador Valadares, MG, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-7688-7830>Robson Loureiro^{II}Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-8272-5368>Rafael Nogueira Costa^{III}Universidade Federal do Rio de Janeiro, Macaé, RJ, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-2790-5742>

Resumo: Entrevista com o cineasta, professor e historiador Silvio Tendler ocorrida na cidade do Rio Janeiro, em novembro de 2019. A conversa partiu da problematização entre cinema e história, e as vivências, experiências do cineasta na elaboração de seus filmes. O encontro oportunizou também vivenciar o processo de elaboração e montagem do filme autobiográfico *Nas asas da Pan Am* (2020). É recorrente, nos filmes de Tendler, a presença de elementos estéticos que conduzem a narrativa das cinebiografias para a reconstrução de narrativas historicamente conduzidas pelo olhar zeloso com as histórias do passado e a transposição na exposição filmica. Os registros factuais da história de muitos personagens brasileiros são resgatados das memórias do cineasta e dos documentos de arquivos que configuram a representação de si e de outras histórias, criando memórias e realidades vivenciadas ao longo da carreira. A entrevista guia o leitor a refletir sob quais narrativas o cinema pode atuar como formação cultural ampla e com capacidade de elaboração do passado na representação do cotidiano a partir do olhar contra-hegemônico de Tendler na atualidade dos fatos.

Palavras-chave: História; Documentário; Silvio Tendler; Educação.





Resumen: Una entrevista con el cineasta, profesor e historiador Silvio Tendler, tuvo lugar en Río de Janeiro en noviembre de 2019. La conversación partió de la problematización entre cine e historia y las experiencias del cineasta en la creación de sus películas. El encuentro también brindó la oportunidad de vivir el proceso de preparación y edición de la película autobiográfica *Nas Asas da Pan Am* (2020). La presencia de elementos estéticos que orientan la narrativa de los biopics hacia la reconstrucción de relatos históricamente impulsados por una mirada celosa de las historias del pasado y la transposición en la exposición fílmica, es recurrente en el cine de Tendler. Los registros fácticos de la historia de muchos personajes brasileños son rescatados de las memorias y documentos de archivo del cineasta, configurando la representación de él mismo y de otras historias, creando memorias y realidades vividas a lo largo de su carrera. La entrevista orienta al lector a reflexionar acerca de cuáles narrativas puede actuar el cine como formación cultural amplia y, con capacidad de elaborar el pasado en la representación de la vida cotidiana, a partir de la mirada contrahegemónica de Tendler sobre la actualidad.

Palabras clave: Historia; Documental; Silvio Tendler; Educación.

Abstract: Interview with filmmaker, professor and historian Silvio Tendler that took place in the city of Rio Janeiro, in November 2019. The conversation started from the problematization between cinema and history and the filmmaker's experiences in the creation of his films. The meeting also provided an opportunity to experience the process of preparing and editing the autobiographical film *Nas asas da Pan Am* (2020). The presence of aesthetic elements that guide the narrative of biopics towards the reconstruction of narratives historically driven by a zealous look at the stories of the past and the transposition in filmic exposition is recurrent in Tendler's films. The factual records of the history of many Brazilian characters are rescued from the filmmaker's memories and archival documents, which configure the representation of himself and other stories, creating memories and realities experienced throughout his career. The interview guides the reader to reflect under which narratives cinema can act as a broad cultural formation and with the capacity to elaborate the past in the representation of everyday life, based on Tendler's counter-hegemonic look at current events.

Keywords: History; Documentary; Silvio Tendler; Education.

Eu faço do cinema uma arma de luta, uma arma de reflexão, uma arma de pensamento.
(Silvio Tendler)

Silvio Tendler é cineasta multifacetado. É produtor, professor, historiador, reconhecido nacionalmente pela vasta produção de documentários e se autointitula “cineasta dos vencidos” (Tendler, 2016). Descendente de imigrantes soviéticos radicados no Brasil, Tendler nasceu no Rio de Janeiro na década de 1950 e seus pais lhe possibilitaram formação educacional e religiosa com vínculo ao Judaísmo, além de acesso às produções artísticas e culturais no cenário carioca. Entre liberdade e limitações da infância em Vila Isabel até a juventude em Copacabana, a câmera fotográfica sempre foi seu artefato de algibeira. Na década de 1960, aos 14 anos, salta da adolescência pueril para a rebeldia juvenil, colecionando histórias para suas



memórias. Com o golpe de 1964, já politizado, engajou-se nos encontros cineclubistas para fortalecer os diálogos entre as ideias progressistas, socialistas e revolucionárias, já apreciadas e vivenciadas pelo cinema e nos cineclubes.

Silvio Tandler iniciou no Brasil sua formação acadêmica em Direito. Todavia, logo desistiu. Influenciado pelo cinema e teatro nacional, sonhou com a possibilidade de fazer filmes. Aventurou-se em busca de oportunidades no Chile, depois em Cuba, até desembarcar na França, em 1974, quando iniciou sua formação em História. Logo depois, concluiu, por lá, o mestrado em Cinema (Caliban)¹. Da formação acadêmica à inserção no cenário cinematográfico, este será o percurso proposto para identificar, na trajetória do cineasta, as trilhas que o impulsionaram ao ativismo no cinema nacional.

Na década de 1970, Tandler começou a atuar em produções no cinema como assistente cinematográfico e, uma década depois, estabeleceu-se um marco temporal em sua carreira após a exibição exitosa do longa-metragem *Os anos JK: uma trajetória política* (1980)², documentário com recorde de audiência. Tandler não cessa de produzir filmes, e, de forma voraz, segue até os dias atuais.

Ao investir no cenário cinematográfico nacional, experimenta o *cinema-verdade* inspirado nas produções de Chris Marker. Os filmes de Silvio Tandler demonstram uma forma diferente de fazer documentário, sem se preocupar em oferecer parâmetros lineares para a compressão da História, mas eticamente questiona, critica e duvida do próprio processo de produção das histórias e das memórias. Nas cinebiografias fica evidente o gosto e o esforço do cineasta em representar a memória histórica e social do povo priorizando a vertente crítica, sem contudo, negar o apreço pela autonomia estética como em: *Os anos JK: uma trajetória política* (1980); *Jango: como, quando e porque se depõe um presidente* (1984), como narrador-observador situa a condição do herói e o anti-herói como uma condição histórica. Noutra vertente, apresenta *Josué de Castro: cidadão do mundo* (1994); *Antonieta* (1997); *Castro Alves: retrato falado do poeta* (1998); *Milton Santos, pensador do Brasil* (2001); *Glauber: o filme, labirinto do Brasil* (2003) dialogando com os entrevistados a seu tempo.

Há também uma frequente denúncia quanto ao *relativismo* historicamente

¹ Sítio eletrônico da Caliban Produções Cinematográficas contendo um histórico cronológico das produções do cineasta e outros relatos.

² O referido filme, assim como os demais filmes citados ao longo da entrevista poderão ser consultados, como também estão disponíveis para exibição, gratuitamente no canal da *Caliban Cinema* e Conteúdo no *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/@calibancinema>. Acesso em: 18 nov. 2023.



construído, especialmente quando se trata do período ditatorial no Brasil, como nos filmes: *Anos rebeldes* (1992); *Marighella, retrato falado do guerrilheiro* (2001); *Pílulas históricas* (2002); *Memória e História em Utopia e Barbárie* (2005); *Memória do movimento estudantil* (2007); *Utopia e barbárie* (2009); *Giap - Memórias centenárias de resistência* (2011); *Militares da democracia: os militares que disseram não* (2014); *Os advogados contra a Ditadura: por uma questão de justiça* (2014); *Ibiúna, primavera brasileira* (2019).

Nas recentes produções e direção (2020 a 2023) – posteriores à entrevista – os filmes descortinam o lado célere da vida urbana e as mazelas dos trabalhadores, inclusive, o cineasta se coloca em cena na autobiografia, que, como *operário da memória*, a sua história se apresenta em *Nas asas da Pan Am* (2020). Nessa vertente, ao denunciar a precarização do trabalho e do trabalhador estão os filmes: *A bolsa ou a vida* (2021); *Saúde tem cura* (2022); *Arte urbana* (2022); *Continente partilhado* (2022); *caso Pizzolato: uma questão de justiça* (2022); *Justiça em estado de exceção* (2022), *O futuro é nosso* (2023).

A entrevista que se segue é parte de um percurso de pesquisa doutoral vinculada ao Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE), da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), na linha de pesquisa Educação e Linguagem. O recorte aqui apresentado é o cinema contemporâneo de Silvio Tendler, todavia, os diálogos com o cineasta remontam ao passado e fazem a relação com a sua filmografia desde os anos de 1980. Outro ponto relevante nessa etapa, foi visitar o arquivo documental e espaço de trabalho da equipe da *Caliban Produções* e vivenciar alguns processos de edição e classificação dos arquivos de imagens, que por sua vez, assemelha-se a um museu de fotojornalismo ou museu de imagem e som.

Entre conversações e esclarecimentos, seguimos para a segunda etapa da visita, que ocorreu na residência do cineasta, em Copacabana, momentos entremeados de muitas doses de café e diálogos intermitentes entre educadores e os produtores de cinema. A proposta, entretanto, foi instigar o diálogo com Tendler, buscando identificar o método ou a proposição estética na elaboração dos filmes documentários, e se, de alguma maneira, eles resvalam na formação de público. A provocação gerou várias digressões, sem, contudo, perder de vista as relações entre o cinema de Silvio Tendler e a instigante questão sobre a formação cultural.

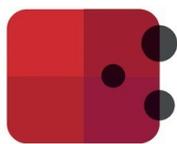
Kênia Brant (KB): Silvio, como você avalia a interseção do seu cinema como forma de educação cultural? Em revisão da sua filmografia, pude verificar algumas pesquisas realizadas, entre 2008 e 2018, em que alguns de seus filmes foram analisados no cenário acadêmico. Destaco, como exemplo, a pesquisa de mestrado de Márcia Paterman Brasil³ (2008) intitulada de *História e utopia: o documentário de Silvio Tendler*. A autora relata algumas de suas experiências como cineasta, vinculando a sua história pessoal entremeadada às lutas sociais, bem como sugere a compreensão de que as relações entre a história (passado) e as potencialidades de mudanças na atualidade do Brasil estão representadas em alguns de seus filmes, dando destaques a personagens como *Juscelino Kubitschek, João Goulart, Castro Alves, Josué de Castro, Glauber Rocha e Milton Santos*. Nesse sentido, como professor-historiador-cineasta, as pesquisas históricas em seus filmes, fazem conexão com algum modelo de formação cultural? No trabalho de Márcia Paterman, houve alguma parceria nesse sentido, ou não?

Silvio Tendler (ST): Colaborei quando solicitado, e por fim, a pesquisa da Márcia elencou poucos filmes. E, eu, agora tô saindo para a vida, vou fazer 70 anos no ano que vem [2020]. Estou fazendo um trabalho autobiográfico que na verdade penso desde 1989. O filme *Utopia e Barbárie* (2009) foi um recorte dessa longa história. Já são 30 anos de estudo para demonstrar a forma como eu faço cinema. Basta ver! Eis a forma de formação cultural.

KB: 30 anos de pesquisa pensando formas de fazer cinema! O que foi mais impactante nesses anos de vivência e experiência com o cinema?

ST: Nesses 30 anos somam-se histórias e memórias. Quando caiu o muro de Berlim [1989], quando de fato acabou o socialismo real, eu comecei a preparar esse trabalho que terminou virando o filme *Utopia e barbárie* (2009). Foi para outro caminho, foi para

³ Tendler foi professor da autora na PUC-RIO, onde atuou como docente do departamento de Comunicação Social por 40 anos.



a história, não foi sobre falar de mim. Agora, eu acho que está na hora de eu falar de mim, da minha formação judaica, das minhas diferenças, do fato de eu não ser religioso...essas coisas todas. Então, estamos trabalhando, estamos nessa! Separamos mais ou menos 18 mil fotos, alguns textos e vamos seguindo na montagem desse trabalho para *Nas asas da Pan Am*⁴. Você verá logo mais. Já te apresentarei como está a montagem.

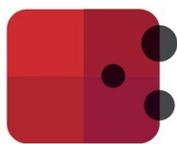
KB: Porque é muito trabalho reunir histórias, memória individual e coletiva em um mesmo filme, suponho. Será um filme autobiográfico?

ST: É um laboratório de memórias. Mas é a primeira vez que eu tô trabalhando isso, e acho legal fazer isso, porque assim é possível perceber o cinema brasileiro. A gente não dá muita importância para a biografia das pessoas. Tem uma coleção em São Paulo, que é do Arquivo Público de São Paulo, por meio da qual as pessoas contam suas histórias de vida...muito interessante. Porque, senão, se perde. Vejamos, é uma questão que não é só comigo que acontece, quase não se sabe nada do cinema de Zelito Viana, não se sabe nada do Leon Hirszman, não se sabe nada do Eduardo Coutinho, nada do Vladimir Carvalho... A gente não sabe, a gente não conhece, ou conhece bem pouco, a história e a vida dos cineastas brasileiros⁵.

A do [François] Truffaut sabe-se de cor e salteado, a do [Ingmar] Bergman igualmente, sabe de cor e salteado... e os cineastas brasileiros? Não se conhece bem um sequer! Quero dizer, na vida real a gente hierarquiza e privilegia o conhecimento do cinema exterior. Então, se a biografia vem de cineastas do exterior, por exemplo, passa-se

⁴ O filme é autobiográfico, e foi lançado em 12 março de 2020, quando a pandemia já assolava o mundo, e no Brasil, os cinemas e centros culturais suspenderam as atividades a contar de 14 de março por orientação de quarentena pelo Ministério da Saúde. Em 2024, o longa-metragem participou da 13ª *Mostra de Cinema e Direitos Humanos*, sendo que Sílvio Tendler foi o principal homenageado.

⁵ O reconhecimento dos cineastas brasileiros vem avançando sistematicamente, como é o caso dos contemporâneos de Tendler, Eduardo Coutinho (1933-2014) e Vladimir Carvalho (1935-2024). Coutinho foi representado numa exposição audiovisual de longa duração, a *Ocupação Eduardo Coutinho* (2020-2021), promovida pelo *Itaú Cultural* em parceria com Instituto de *Instituto Moreira Salles* (IMS-Rio). Em 2023, a 2ª edição da Rebeca dedica um dossiê temático, *Eduardo Coutinho, 90 anos* – a edição é uma homenagem e apresenta artigos e entrevistas inéditas do cineasta. Vladimir Carvalho também recebeu da *Academia Brasileira de Cinema e Artes Audiovisuais*, na edição do ano de 2023, em o *Grande Prêmio do Cinema Brasileiro* a homenagem como cineasta, que, aos 88 anos ainda era atuante no cenário brasileiro. O *cinema segundo Vladimir Carvalho* (2009), de Maria Maia, selecionado para o evento, teve por intenção celebrar a vida e a obra do cineasta paraibano-brasiliense e participou do *Cine Brasília*, de 2023 (Britto, 2023).



uma biografia do Bergman na televisão e muitos param no sábado à noite para ver. Cinema brasileiro a gente não assiste, não conhece a vida do Coutinho, os vícios dele, nem as virtudes. Então, esse é um problema que acontece com eles e comigo também. Estou agora realmente começando a trabalhar nisso e acho legal que você o faça enquanto pesquisadora. Fico honrado e embevecido, porque eu acho que tá faltando isso, as pessoas, conhecerem quem faz o quê no cinema nacional.

Rafael Costa (RC): **Silvio, com licença, aproveitando essa sua fala, você está vinculado a uma escola de pensamento de cinema documentário...**

ST: Sim, mas vou te responder isso logo mais. Mas antes, vou responder à questão que a Kênia levantou. Que foi a do cinema documentário. Você quando chegou aqui, você queria saber exatamente o quê?

KB: **Obrigada, Silvio. Retomo a questão primeira: Se o seu cinema (documentário) é o *cinema verdade* ou um cinema de militância? Ou ainda: pode-se dizer cinema político? Haja vista que você realizou muitos filmes sobre questões marcadamente políticas, como por exemplo, a Ditadura Militar no Brasil presente em *Os anos JK* (1980); *Jango* (1984); *Marighella* (2001); *Utopia e Barbárie* (2009); *Militares da Democracia* (2014); *Os advogados contra a ditadura* (2014). Então, como você define seu cinema?**

ST: Ah, cinema de militância... pois o meu cinema documentário não é o que chamam de *cinema verdade*. Eu vou te explicar. Tem um...tem um imbróglio aí de nomes, que eu estudei, quando da minha dissertação de mestrado cujo tema foi sobre a biografia do Joris Ivens. Os que faziam cinema político acabaram misturando na questão do nome, e não ficava claro se a definição era *cinema verdade* ou se era *cinema direto*. Muita confusão. Mas eu vou explicar.

Agora, você perguntou sobre a questão se eu sou o documentarista que mais fiz trabalhos sobre a ditadura e sobre a política, a resposta é: eu não sei te responder. Talvez em quantidade, sim, mas com uma vertente diferente, porque existem outros documentaristas, outros cineastas não documentaristas, inclusive, que trabalharam muito a ditadura. Eu cito, por exemplo, a Lúcia Murat – só que ela faz com viés



realmente autobiográfico, a ditadura faz parte da carne da Lúcia Murat, porque ela foi presa política, ela foi extremamente torturada. Então, ela tem um acerto de contas com a História, que está ali super presente.

Outra cineasta que acabou de fazer um filme desvelando a história foi a Flávia Castro, em *Deslembro* (2019), ela também tem um acerto de contas com a História, uma lembrança de quando criança. Então, ela se sente vítima da opção dos pais. Os pais resolveram fazer política e ela foi aquele penduricalho que teve que viver no exílio e tal, pela opção dos pais. Eu a conheci no Uruguai, tempos atrás, como também conheci outras pessoas que viveram essa realidade, que eram furiosas com os pais. Recordo que conheci uma menina que nasceu na cadeia. Em vez de ela achar isso um ato glorioso, heroico da mãe, ela tinha bronca da mãe. Ela dizia: “Se você e meu pai queriam fazer a revolução, por que vocês resolveram fazer filho, pô? Eu não pedi para nascer na cadeia!”. Eu acho que a gente não pede nada aos pais; a gente é fruto das circunstâncias.

Então, essas questões me tocaram e eu sou, seguramente, o cineasta historiador que mais fez filmes sobre o tema com o olhar interior, porque eu tive aquela militância nos anos 1960, mas eu nunca me apresentei como uma vítima da ditadura. Eu não digo para ninguém que eu fui exilado, porque eu não fui exilado, eu fui um *autoexilado*. Eu fui porque eu quis. E eu digo que a minha vida no exílio foi muito boa... eu a vivia! Conheci gente da pesada, viajei como um louco. Então, eu não tenho essa mágoa. Eu nunca pedi indenização, nunca entrei em comissão de anistia, comissão da verdade, pedindo reparação, apesar da minha mãe ter sido presa quando eu estava fora do país por causa de uma carta que eu mandei para ela. Mas eu acho que minha mãe ficaria muito triste comigo se soubesse que eu tirei dinheiro de um hospital público ou de uma escola para botar no bolso para garantir minha sobrevivência. Então, eu nunca fiz essas coisas! Ao mesmo tempo, eu fui fazer cinema político por opção.

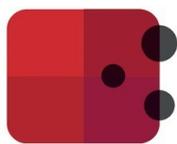
Ainda aqui no Brasil e ainda nos anos 1960 eu li os livros do Nelson Werneck Sodré, achei maravilhoso e dizia: “esses livros dão filmes e eu vou fazer”. E aí, eu comecei...comecei a frequentar a cinemateca do MAM e ver os panfletos sobre o Joris Ivens. Pensei... falei: “quero ser igual a ele”. Virei cineasta documentarista trabalhando a História... acho que te respondi. E você Rafael, o que queria saber?



RC: Acho que você já sinalizou o caminho, então adianto para: como você realmente se filiou a uma escola de pensamento documentário?

ST: Pois foi via cineclubismo. Eu entro para resistência à ditadura em 1964, com 14 anos de idade. Acontecia que, com a prisão dos parlamentares, fechamento dos sindicatos, fechamento da União Nacional dos Estudantes [UNE], o que sobrava da Resistência à Ditadura eram os jornalistas que escreviam os textos. Eu ficava à caça de bons textos para entender o contexto. Alguns desses jornalistas, inclusive, viraram políticos, como o Márcio Moreira Alves e o Hermano Alves, que eram dois grandes jornalistas que terminaram, à época, como deputados por conta dessa militância. Carlos Heitor Cony que vai escrever *O ato e o fato* (2014 [1964]) e outros livros e artigos de resistência. Stanislaw Ponte Preta que vai fazer o *Febeapá – o Festival de Besteira que Assola o País –*; o povo do teatro que sai da UNE, e que sai de *O Metropolitano*, que era o jornal da União Metropolitana dos Estudantes; sai também do Centro Popular de Cultura [CPC] da UNE...essa turma se junta e vai fazer cinema! Cacá Diegues, Eduardo Coutinho e outros. Esse povo que sai do CPC e vai também fazer teatro, como o *Grupo Opinião* com Ferreira Gullar, Vianinha [Oduvaldo Viana], Paulo Pontes.... Então, esses são os exemplos para mim. A partir de 1964 até 1968 é o período que eu fico “cevando”, vendo muito filme, assistindo o quanto possível, todos os filmes do Cinema Novo, cinema francês, *Nouvelle Vague*... lendo, frequentando debates, frequentando o que hoje se chama *performance*, na época tinha outro nome... eram as grandes festas *underground* de protesto.

Eu frequentava aquilo tudo no Museu de Arte Moderna - MAM (RJ). Frequentei muito o MAM, virei cineclubista. Começo a frequentar o cineclube de um amigo cineclubista, que de pronto me dá para ler o Nelson Werneck e aí...pô! Já imaginei: “isso aqui dá muita história ainda, tem muita história para fazer filme com isso”. E aí, a coisa não cessa, uma descoberta atrás da outra, desde os grandes volumes do Werneck a um inocente panfletinho sobre o Joris Ivens falando sobre o cinema documentário. De novo, aí eu falo, repito e mim mesmo: “eu quero ser igual a ele”. Começo a perseguir o cinema, esse tipo de cinema e o documentário por excelência. Em meados de 1968 vou para o Chile. Do Chile vou para a França e Cuba. Começo a frequentar por lá cineclubes e encontros com cineastas... Ah, a *Casa de*



*Cuba*⁶ em que eu via nos filmes do Santiago Alvarez... desejos de realidades! Quanta memória reunida. Eu vou virando cineclubista, cineasta e documentarista. Minha paixão no documentário entra por aí.

KB: Silvio, nos estudos revisados por mim, ainda percebo outra confusão ou imprecisão na classificação do seu cinema, se, *cinema direto* ou *cinema verdade*. Como você define o seu cinema?

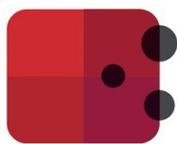
ST: Respondendo a tua questão, *cinema direto* e *cinema verdade* é uma confusão que surge nos anos 1960. Vou partir de uma questão técnica de filmagem. Nos anos 1960, surgem as primeiras câmeras sonorizadas [...] aquelas em que se colocava o rolo. Antigamente, filmava-se com câmera de corda: dava-se uma corda nela, os rolinhos de filme tinham 100 pés, eram 3 minutos, a corda durava 30 segundos, daí era necessário dar outra vez corda, aí durava mais 30 segundos... Precisão técnica! Depois surgem as câmeras *Eclair-Coutant*, que tem chassis de 10 minutos e são insonorizadas. Então, você pode filmar esse ambiente, por exemplo, tal e qual ele está filmando, sem barulho, sem atrapalhar. Foi possível filmar rolos de até 10 minutos. Surge então o gravador *Nagra*, que faz sons de som direto, então, pode-se gravar tudo que está acontecendo, em meia hora, uma hora... O cinema passou a documentar ao vivo os acontecimentos. Veja, uma técnica muda a estética do cinema⁷.

Os cineastas bifurcam entre *cinema direto* e o *cinema verdade*, como o Robert Drew, o Richard Leacock; os [irmãos] Maysles também vão para os Estados Unidos para trabalhar, juntam-se com a *Time Life*⁸ se concentram e vão fazer os filmes políticos que eles diziam documentários de verdade. Eles vão filmar a campanha do Kennedy, a primeira campanha eleitoral do Kennedy (1960); creio serem as *Primárias* (*Primary*,

⁶ Silvio referia-se à *Casa de las Américas* e o *Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos - ICAIC* (1959), espaço destinado a encontro e produção-artístico-cultural, em Havana (Cuba).

⁷ No *cinema direto*, as câmeras leves e com possibilidade de som sincronizado, mencionadas por Silvio Tendler, possibilitaram um distanciamento do objeto retratado, aspecto que fez Bill Nichols (2005) caracterizá-lo dentro do *modo observativo*. Quanto ao *cinema verdade*, Fernão Ramos (2005) destaca que ele assume os riscos da reflexão e participação do cineasta em relação ao espaço (realidade) na construção da narrativa. Um exemplo recorrente nos documentários era a presença do cineasta na mediação da entrevista, incorporando elementos subjetivos na estrutura estética, quebrando barreiras entre ficção e não ficção, uma vez que a realidade e a representação vinculam-se diretamente à construção do discurso.

⁸ Silvio cita a empresa norte-americana (*Time Life*) que na década de 1960 produzia obras audiovisuais e que também era agência promotora de eventos e marketing direto.



1960) a primeira experiência do *cinema direto*. Eles vão fazer depois, com o Kennedy já no poder, o *Crise (Crisis, 1963)*, de Robert Drew, sobre a integração dos estudantes negros na universidade. Detalhe importante: o Kennedy⁹ no elenco também. Só que eles vão dizer que esses filmes não são políticos, que é *cinema direto*. O Joris Ivens, o Chris Marker e a corrente política vão chamar esse mesmo cinema de “cinema verdade”, porque o cinema tem o compromisso e a responsabilidade de falar a verdade. Essa verdade aí tem um cunho ideológico. Então, os de esquerda vão fazer o que chamam de “cinema verdade”, e os de direita vão fazer o “cinema direto”. Mas é surrealista, porque no primeiro filme do Robert Drew, repito, que é sobre as *Primárias*, documentário do Kennedy, é classificado como cinema direto americano, eles falam em inglês e estão fazendo *Cinema Verité* (risos).

Mas na verdade, a diferença é essa: há uma diferença estética também, porque o pessoal que vai fazer *cinema verdade* quer usar os recursos que o cinema oferece. Coloca música de sustentação, interfere no ambiente...entendeu? Coloca a câmera mais para cá e os personagens mais para lá, joga uma luzinha... o filme tem uma trilha sonora...O *cinema direto* é a realidade tal e qual, mas pratica muito mais *gol de mão* do que o *cinema verdade*. Porque eles interferem na realidade também. E a gente vê isso o tempo todo¹⁰.

KB: Essa questão da verdade ou das verdades. A gente vai encontrar muito na Teoria Crítica da Sociedade que o conceito de verdade(s) se estende para além do marxismo ortodoxo e fecunda-se na dialética adorniana. O investimento da minha pesquisa verte para compreender a História a partir da vivência e experiência, buscando interpretar a experiência estética, como memória e

⁹ Kennedy foi acompanhado no decorrer da campanha como candidato a presidente do partido Democrata. A *Time-Life* colaborou na construção desejada e pode-se dizer que iniciou ali o *cinema direto* com o filme *Primary* (1960), de Robert Drew. Esse estilo foi fortemente copiado em outras campanhas políticas para presidentes, como na campanha de Bill Clinton (EUA) e na candidatura de Luiz Inácio Lula da Silva (Brasil) como reflexo do *cinema direto* (Aua, 2012, p. 61).

¹⁰ É inegável a inspiração de Tandler em Jean Rouch ao optar por fazer-se presente e provocar a experiência com intervenções estéticas. Pode-se associar essa preferência – de Tandler – pela subjetividade, ao falar do real de diversas formas (Lins, 2014). Ramos (2008), entretanto, percebe que o distanciamento se dá no modo de observação (*cinema direto*) e modo interativo (*cinema verdade*), sem, contudo, descartar a subjetividade. Para Bill Nichols (2005), não há necessidade de definir por um ou outro tipo, visto que ambos são modos de representação no cinema.

resistência. É possível essa identificação nos filmes documentários – elaborar o passado que não passa? Ou ainda há muita ficcionalidade embutida na História?

ST: Temos de tudo um pouco. O cinema nacional tem avançado. Há filmes que retomam o passado e outros que contam o passado. O lado bom é que estão nos dizendo que se passou. Por outro lado, o cinema na atualidade, na verdade, está tentando imitar a estética que nós utilizamos naquela época. Se pegarmos, por exemplo, toda uma série de filmes da *HBO*, do canal *Max*, não sei mais o quê e quantos são – que são grandes canais americanos de ficção e que estão no menu oferecido pelas operadoras de televisão – vamos perceber que eles, ou a maior parte deles, dos bons filmes interessantes, abrem dizendo: “Este é um filme baseado em histórias reais”. Ao contrário daqueles que é uma história – é de ficção – diz: “Qualquer semelhança é mera coincidência”. Agora, quase todo o filme abre-se indicando que: “Essa obra é baseada em uma história real”, e, por fim, terminam com uma legenda contando o fim da história. Quando não, ainda, em muitos filmes, apresentam-se fotos dos personagens reais, imagens e situações do que aconteceu: “Maria de Souza morreu em tal data, deixando três filhos, etc. e tal”. Então, vários desses filmes imitam essa ou aquela história, daquela época.

Há outro cinema de ficção, que eu também não quero fazer juízo de valor, se é melhor ou pior, porque eu respeito a diversidade cultural e criadora, e são muitos, que em grande parte, estimo que 90% deles, são baseados em histórias em quadrinhos. A começar pelo *Coringa* (2019), que é o filme da moda, todo mundo fala do *Coringa*, que é um personagem de história em quadrinhos, até secundário...importantes eram o Batman e o Robin. Mas, de repente, alguém vai lá e fala: “O que é isso?!”, e o *Coringa* apresenta-se como um filme que discute a realidade de hoje e é construído a partir da história em quadrinhos. E todos esses super-heróis, e a cada dia tem mais super-heróis, aparecem e reaparecem... o Aquaman, que não tinha na minha época, Homem-Aranha e Mulher-Gato e muitos outros. Vai tudo virando personagem e isso daí é a ficção. Já o documentário vai migrar um pouco para a ficção baseada em fatos reais e as pessoas respeitam esse documentário. Há também muitos canais hoje passando documentário mesmo. Tenho visto muito filme bom em canais caretas.

KB: Silvio, você considera que ainda há alguma dificuldade para inserir o filme documentário nas salas de cinemas?

ST: Já não teve [dificuldade]. Eu tenho um milhão de espectadores com *Jango*, temos 800 mil com *Os anos JK*, temos 1,7 milhões com *O mundo mágico dos Trapalhões* (1981)... eu já tive muito público no cinema. Acontece que o cinema, ele foi expulso das ruas... ele foi... e se exilou nos shoppings. O que se espera? Ninguém vai ao *shopping* comer *fast food*, comprar roupa de marca, e, depois vai querer assistir um filme político. E aí, nós ficamos [documentaristas] sem espaço nos cinemas. Os espaços para o filme documentário podem ter deixado de acontecer no cinema, mas eles não são menos importantes. Você começou a nossa conversa, logo que chegou, relatando que reconheceu meu cinema como político, a partir de *o Veneno está na mesa* (2011). O Stédile¹¹ me assegurou que esse filme foi assistido por mais de 5 milhões de pessoas. Muito mais público do que o que eu tive com *Jango* e *Os anos JK* somados. Então, o documentário não perdeu a importância e não perdeu público, ele passou a ser outra coisa. A nova rede (mundial) para o cinema. Um diferencial da minha produtora [*Caliban*] é que os meus filmes estão todos disponíveis na rede, gratuitamente. Eu fico entrando no *YouTube* e vendo os meus filmes... basta acessar, estão todos no *YouTube*, e todos têm muitos espectadores. Creio que mensurar público na rede é um problema. Todavia, foi registrado que *Dedo na ferida* (2017) é um filme que, por baixo, contabiliza um milhão de espectadores.

KB: Haveria, no seu ponto de vista, uma preferência (para o público) por temática nos documentários? Por exemplo, um filme autobiográfico despertaria mais atenção do público e o desejo de ir ao cinema?

ST: Depende do momento. No começo, quando o cinema nasceu, as pessoas iam ao cinema para ver o cinejornal com a mesma necessidade e o mesmo entusiasmo que eles viam ficção. Eu tenho que te lembrar que a televisão é posterior ao cinema, a TV acontece de fato da Segunda Guerra Mundial para cá; antes do fim da Guerra a televisão não era popularizada. Ainda que – tecnicamente ela já tivesse sido criada, e foi criada nos anos 1930 mais ou menos (pelos alemães) – ainda, antes disso, lá pelos

¹¹ Refere-se a João Pedro Stédile – dirigente do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST.

idos dos nos anos 1910 a 1920, quaisquer coisas que as pessoas queriam saber da vida, deveriam ir ao cinema para ver e saber. Então, a Primeira Guerra Mundial, por exemplo, foi toda acompanhada pelo cinema. As pessoas iam ao cinema (na França) para ver os cinejornais da *Pathé*; no Brasil, iam ao *Cine Metro*, em São Paulo, para tentar entender o que estava acontecendo no mundo.

A Segunda Guerra Mundial também foi toda ela acompanhada pelo cinema e as pessoas assistiam no cinema os filmes com o viés ideológico em que elas acreditavam. Todas as grandes potências tinham os seus cinejornais. Havia o cinejornal americano, vários aliás, que contavam a versão americana da Guerra. Os soviéticos tinham o cinejornal deles, os alemães tinham o cinejornal deles. Na França tinha dois cinejornais, sendo um controlado e direcionado para o público alemão (*Dr. Dietrich*) e outro, *França Vichy* (liberal), que apresentava a versão dos países que lutavam contra o nazismo. A Itália investiu uma fortuna em cinema para poder usar como máquina de propaganda. A Alemanha também. Então, sempre teve o cinejornal; sempre foi importante documentar para o cinema. Veja então, que é depois da Segunda Guerra Mundial quando de fato a televisão vai dividir as atenções com o cinema.

Mas ela [a TV] não tinha ainda as tecnologias todas para suplantare o cinema. Até os anos 1960, a televisão não dispunha do *videotape*, que é criado em meados dos 1960 e de fato faz a diferença. Mas, ainda assim, veja o percurso do filme nos cinemas: um filme era exibido aqui no Rio; depois mandava esse mesmo filme para Recife, para ser visto por lá; por sua vez, mandava para São Paulo...era recebido de Porto Alegre... e sucedia assim, passava por eixos, porque a circulação ainda era restrita, não tinha essa universalização que tem hoje. E mais, eram poucos os recursos, quando existiam. E, nesse ínterim, as pessoas continuavam indo ao cinema ver o cinejornal. O cinejornal, depois da Guerra, ainda era importante.

Eu, ainda criança, e ainda me lembro, assisti um filme de uma caçada de elefante na África, de um cara que chamava: *Kirongozi, mestre caçador* (1957)¹²; minha mãe me levou para ver o filme, que era um brasileiro que foi fazer caçada de elefante na África.

¹² Documentário de Geraldo Junqueira de Oliveira que retrata a saga do caçador Jorge de Alves Lima em territórios do Quênia.



Nesses anos (1950 e 1960) o cinema era forte. O fato de o Brasil ter vivido uma Ditadura Militar e a televisão ser extremamente censurada fez com que os meus filmes, *Os anos JK* e o *Jango* fossem duas espetaculares bilheterias, porque as pessoas queriam saber da verdadeira versão da ditadura que não era contada no cinema, nem na televisão.

Com esses filmes eu fiz excelente público e nesse rastro vieram muitos filmes, alguns bem-sucedidos, como *Cabra marcado para morrer* (1984), do Eduardo Coutinho. Esse filme do Coutinho, por exemplo, tem duas versões: uma [versão] dos anos 1960 e uma dos anos 1980. A dos anos 1960 é uma ficção. É totalmente baseada no trabalho do Joris Ivens, é um trabalho com não atores. Coutinho pega a família de um camponês assassinado, João Pedro Teixeira e dona Elizabete, bota ela e os filhos para representar no cinema, para contar a história de um líder camponês assassinado, isso ainda antes da Ditadura Militar. Veio a ditadura, o filme fica 20 anos numa prateleira. Na hora de terminar o filme, o Coutinho abandona a ficção e vai para o documentário. E aí, vai contar a história do filme, das personagens e o que aconteceu com o *Cabra marcado para morrer*. O cinema fazendo cinema.

Então, eu acho que o documentário, ele continua em uso até os anos 1990. Nos anos 1990, com as novas tecnologias, e também com o surgimento da internet, as formas de comunicação se tornam outras. As pessoas abandonam um pouco o cinema e vão para a televisão. A TV passa a ter uma produção muito maior e começa também a utilizar a internet como forma de difusão das obras de arte e das novas tecnologias. É o que aparece quando a gente começa a fazer cinema...o que é visível? O vídeo, o filme! A gente filmava em película e uma vez o filme pronto, transcrevia para vídeo e difundia em *U-Matic*, em *VHS*, as tecnologias do momento. Até que, depois dos anos 1990, a tecnologia inverte e o modo de filmar passa ao digital, e dessa forma, o meio de transferir para o cinema passa também como meio de transferência para salas de cinema.

E depois, o cinema vai caindo em desuso. As novas tecnologias vão se afinando, a gente começa a usar muito filmadora *Mini-DV*. Começa-se a usar cartão e todas as novas tecnologias associadas. E aí, repito: o cinema vai caindo em desuso como tecnologia. Até hoje quase ninguém mais filma em película, é muito raro alguém filmar



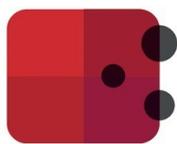
em película hoje. É um luxo, é um preciosismo. É claro que é possível filmar, ainda tem gente que fotografa analógico, mas é um luxo caro, porque você pode fazer a mesma coisa, com o mesmo resultado em digital.

KB: Ao fazer um exame na filmografia, do primeiro filme até os dias atuais, há alguma intenção de linearidade? Há uma historicidade desejada?

ST: Não, meu primeiro filme foi em 1968, foi sobre o Almirante Negro. Eu conheci o João Cândido Felisberto, que foi o cara que comandou a Revolta da Chibata na Marinha Brasileira. Fiz em 1968, tive problemas políticos, e o filme foi queimado. Em 1980, eu retomei o cinema no Brasil, na verdade, final de 1976/1977, quando tinha terminado meus cursos, minha graduação, minha formação em cinema. E aí, fui fazer *Os anos JK*, que só ficou pronto em 1980. Depois não parei mais, como já mencionei... fiz *Os Trapalhões*, depois eu fiz o *Jango*. Aliás, dei uma paradinha, fiz *Memória do aço* (institucional), depois eu voltei para fazer, digamos assim, a fazer meus filmes (autorais): *Marighella*, *Castro Alves*, *Milton Santos*... E aí, a produção foi para a diversidade. Não há uma linearidade, mas os meus filmes têm um olhar preciso.

KB: Você mencionou bem, recordou alguns filmes referendados pelo público e crítica. Todavia, gostaria que comentasse sobre os mais recentes, especialmente os filmes *Os Advogados contra a Ditadura: por uma questão de justiça e Militares da democracia: os militares que disseram não*. Houve o propósito de retomar a memória histórica ou de elaborar o passado daqueles que foram silenciados? Qual o propósito de novo filme para falar da memória, a partir da sua memória?

ST: É uma dívida de gratidão, porque eu, na verdade, estudei para ser advogado. Todo jovem judeu, tinha que ter uma profissão nobre. Ele tinha que ser advogado ou médico. Na minha geração, ou advogado ou engenheiro. Eu era péssimo em matemática; jamais chegaria à engenharia. Eu tinha horror a sangue; jamais seria médico. Então, podia ser advogado como meu pai. E eu, em 1969, entrei na faculdade de direito da PUC-Rio e não acontecia nada... era um marasmo aquilo lá, os advogados... muitos amigos sendo presos, torturados e desaparecidos. E as aulas seguiam naquele mesmo marasmo. Até que um dia, eu entro em sala de aula e tinha



um jornal em cima da mesa escrito na manchete: “presos advogados, presos políticos”. Então digo a mim mesmo: “o que é que eu tô fazendo aqui nessa sala de aula?”.

Creio que ali, nasce ali, na revolta, o desejo de ser cineasta! Me levantei, fui embora e não voltei nunca para o curso. *Fui pra resistência*. E aí, comecei a me preparar para ser cineasta. Fui morar no Chile, trabalhei lá, depois fui para França... Me achei, encontrei-me, por acaso, por lá. Apesar das pessoas ficarem horrorizadas quando eu digo isso, eu vou repetir: *a minha vida é construída pelo acaso*. Então, certo dia, eu encontrei um amigo no meio da rua e perguntei: “tu tá indo pra onde agora?”, ele sem cerimônias respondeu: “Eu tô indo para *Jussieu*, vou me inscrever no curso de História da *Paris VII*”¹³. De pronto, e sem esperar resposta, aviso: “Ah, eu vou com você”. Fomos juntos, porém, eu precisava estar inscrito numa faculdade qualquer para tirar minha carta de permanência na França. Foi aí, que eu me inscrevi com ele no mesmo curso. Eu frequentei o curso e ele não [risos]. E eu me achei em História. E fiz curso de cinema também, o que equivale ao mestrado aqui. Mas não me graduei em Direito, que era uma promessa, me graduei em História. E fiz muita coisa de cinema. *Fazendo história fiz cinema, fazendo cinema conto histórias*.

Já adulto, já mais velho, já militante e produzindo filmes autorais, eu disse para mim: “Mas vem cá camarada”! Comecei a juntar as histórias dos advogados abnegados que defenderam presos políticos, apesar da escancarada repressão que havia durante a Ditadura. Muitos advogados foram presos também. Me lembrei daquela nota no jornal: “presos advogados, presos políticos”; eu conhecia vários deles. O Modesto da Silveira (advogado) às vezes dizia: “tem um filme a ser feito aí, precisamos conversar...” Prometi: “vamos conversar, vou fazer esse filme”. Comecei ou começamos a fazer o filme. Consegui um dinheirinho na OAB [financiamento], consegui o necessário para o que virou o filme e série sobre os advogados que também disseram não à Ditadura Militar. Logo percebi que também faltava, pensei: “agora tenho que fazer um filme sobre os militares que disseram *não à Ditadura Militar*”! Foram muitos os militares que

¹³ Tandler referiu-se a Universidade de Paris VII (*Sorbonne Denis-Diderot*), onde realizou sua formação acadêmica entre 1970-1976 (cf. Currículo Lattes); esteve vinculado à Escola de Altos-estudos de Ciências Sociais (*École Pratique des Hautes Études* – atualmente *Université Paris Cité* – em 1970, *Denis-Diderot*).



não apoiaram o golpe de 1964. E aí desses caquinhos em caquinhos minha história foi sendo composta¹⁴.

RC: Existe um método *tendleriano* de fazer cinema? Como é que você pensa isso? Existe um método seu, que você desenvolveu ou afiliou-se?

ST: Não. Eu digo que cinema tem forma, não tem fórmula. Eu acho que cinema não tem fórmula. Eu dei aula de cinema por 41 anos. E eu, durante esses 41 anos, repetia que eu não sabia fazer roteiro. E ninguém acredita. Até hoje as pessoas acham que eu estou brincando quando afirmo isso. Que eu, no escondidinho, no calor da noite, eu faço roteiro dos filmes. Eu não faço, eu penso nos filmes o tempo todo. Estou o tempo todo pensando naquilo, o quê que eu vou fazer, mexendo, discutindo, alterando, dizendo: “agora isso aqui não tá legal... vou mudar isso... vou fazer aquilo”. Mas, de fato, eu não tenho um método de construção de um filme. Não existe um e eu tenho muito orgulho, de nessa caminhada, agora, descobrir que eu estou bem acompanhado. Estou fazendo um filme, terminando na realidade, sobre Santiago Álvarez, que é o guru dos gurus. Ele falou ontem (por vídeo, gravação de arquivo), e nós pegamos um trecho em que ele [Álvarez] diz que documentário não tem roteiro, que ele não sabe fazer roteiro. E o [Eduardo] Coutinho também não fazia roteiro, nenhum de nós sabe fazer roteiro. Então, não estou sozinho, tô bem acompanhado.

E na verdade é muito comum as pessoas quererem uma fórmula. Agora, eu tenho algo, algumas coisas, ou, eu conheço coisas [*expertise*], conheço muito de documentário. Por exemplo, as fontes de um documentário, é quase um enigma. Eu fiz um trabalho, que uma colega minha publicou, assinado por ela, mas o levantamento é meu. Ela transformou numa entrevista comigo em que eu mostro as tantas fontes que um documentário tem. Vai da caixinha de sapato com as fotografias da família, os negativos, até arquivos em que você consegue de imagens inéditas. Então, as fontes são muitas, as fontes de um documentário eu as conheço. Sei os cuidados que se deve ter quando se está produzindo um documentário para não “comer gato por lebre”. É comum alguém apresentar um documento e aí você vê aquilo e diz: “poxa, que genial!” No entanto, ao prestar atenção naquela imagem, eis que surge uma questão:

¹⁴ Refere-se aos filmes *Militares da democracia: os militares que disseram não* (2014) e *Os advogados contra a ditadura: por uma questão de justiça* (2014).

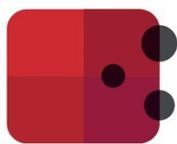


se a imagem é de 10 anos depois ou de 10 anos antes. Compreende a diferença histórica?

Esses cuidados são primordiais e não abro mão. Eu trabalhei com um profissional, por exemplo, que não tinha esse cuidado, aliás, nenhum cuidado com a História. Ele e eu, a gente até discutia para tentar chegar a algum consenso. Recordo de uma cena, uma fotografia a ser utilizada, tratava-se de um ponto na história entre os anos 1955 ou 1956 a ser utilizada no filme *Os anos JK*. Era sobre um tanque de guerra do Exército Brasileiro, que estava ali pela Praça da República. Ao olhar, detidamente, a imagem do tanque questiono: “mas, cara, como que você vai conseguir datar isso aqui? Como vamos saber se isso aí foi 1955 mesmo ou 1956?”. Ele era muito meu amigo, é o Chico Moreira, foi grande montador. O Chico é preciso: “ôhh, imbecil! Esse tanque é o tanque *Sherman* da Segunda Guerra Mundial. A Praça da República era assim em 1955 ou 1956? Data esse filme para mim”. Respondi: “tá bom, pode usar”. É preciso pensar o filme na imagem do filme.

KB: Eis a questão que me instiga pesquisar, o olhar do outro na História, e a composição da História por esse olhar. Situações como essa, no uso da imagem, por exemplo, indicam uma historicidade na História. O processo narrativo do cineasta é autônomo ou sempre comporta ajuste com e pelo olhar do outro?

ST: A História não existe por si só. Jamais existirá. Ela não é. Ela é construída. Então, toda a História é autoral. Ela é. O cuidado do autor é transformá-la na mais verdadeira possível. Eu não tô falando verídica, eu tô falando verdadeira. Você tem que construir uma história em que o teu cuidado com a veracidade, com a verossimilhança seja fundamental. Porque a construção, verossimilhança são também conceitos que você pode utilizar. Todavia, estou tentando trabalhar a questão da verdade. Acredito que contar uma história que seja creditada, que se acredite nela e que ela não venha a ser ensaboada para poder encaixar naquelas coisas que se deseja contar. A história selecionada tem que ser real. E aí, esse cuidado, qualquer autor deveria ter. Essa história pode ser ideológica? Até pode ser ideológica. Desde que você não a falseie para torná-la real. O autor não pode mentir com aquela história, colocar coisas que não aconteceram para vender uma tese ou vender um ponto de vista. Agora, é possível ter – decidir – por um ponto de vista documentado. Se outra pessoa quiser contar aquela



história de outro ponto de vista, é possível, portanto, outra história também é possível. Mas ela não pode ser mentirosa. Ela não pode falsear a realidade em nome da ideologia.

KB: Sobre a educação brasileira, você já se ocupou em algum momento em realizar um filme para/com fins didáticos, sobre a história da educação, por exemplo? Ou um filme para questionar os modos de formação ou a utopia de educação?

ST: Creio que o pior filme didático é aquele que se pretende didático. Penso que ao se pretender didático, o filme se candidata a chato. Agora, se se fizer um filme que tem um compromisso com uma narração que emocione, poderá realizar alguma coisa didática. Eu acho que a sala de aula não precisa ser chata, na realidade ela pode ser atraente, palatável, gostosa... E aí, o filme, ele é um bom objeto didático.

KB: Silvio, já que vocês entraram na seara da educação, sobre os pensadores da Educação, como por exemplo, Paulo Freire, que agora está sendo bastante criticado (no Brasil por correntes positivistas), há alguma relação direta entre a educação formal (*freiriana*) com a pedagogia do cinema?

ST: Sim, há relações, eles usaram muito a associação *freiriana*. Isso foi uma realidade muito grande dos anos 1960, 1970. Eu o conheci na França, eu frequentei um Instituto que o Paulo Freire, lá, ele era guru. Tinha muitos adeptos ao seu método. Ele era assim, um anjo, um mito para pensadores católicos. As pessoas faziam muito audiovisual, tinha dinheiro para fazer esses filmes, bolsas de estudo. O Paulo Freire era o guru e existiam muitas obras nesse sentido de usar a Pedagogia [da Autonomia e a Pedagogia do Oprimido]. Usar aquelas *fórmulas pedagógicas* que ele usava, como as palavras geradoras, aquelas coisas todas. Existia muita influência do método freiriano, creio que foi muito datado, de uma época, uma geração inteira.

Eu acho que hoje, na moderna educação, tem-se pautado mais na reflexão, no sentido de discutir temáticas. Eu tenho visto muita coisa ultimamente sobre a questão da educação para além de repetição de uma pedagogia. Recentemente, vi, na televisão, uma entrevista sobre uma experiência de educação no modelo *Summerhill School*.



Penso ser a mesma escola que minha mãe ensinou para mim. No modelo de *Summerhill*, dizia a reportagem, a proposta é passar cinco anos educando as crianças democraticamente. Quando essas crianças ingressam para estudar, na faixa etária dos 5 anos aos 10 anos, elas vão se formando, integralmente. Após 10 anos de formação, por fim, acontece o que eles denominam de uma revolução pela educação. Depois dessa etapa, estão relativamente prontos para seguir, que vai ser outra coisa.

Então, é uma coisa muito complicada afirmações por métodos. Eu acho que tem uma certa dose de razão, quero dizer, os pais que ainda hoje lembram daquelas formas antigas que as pessoas tinham orgulho, como a de palmatória, joelho no milho de galinha, de costas para a parede, chapéu de burro, castigo, não comer goiabada no final de semana, não sair de casa...era um método! Eu acho que hoje em dia a moderna educação não leva mais a essa metodologia. Leva a uma metodologia mais libertária. Então, eu acho que a gente tem que discutir outras coisas.

Volto à questão do uso do filme de uma forma didática...eu gostei muito quando você, Kênia, disse sobre a preocupação de usar o cinema além da didática. Isso foi um aprendizado que eu vivenciei. Eu fui convidado para falar aqui [Rio de Janeiro] num simpósio de professores municipais, daí, claro, fui também para vender o meu peixe, falar da importância do cinema no uso didático. Comentei sobre utilizar os filmes brasileiros, passar para pessoas assistirem, para conhecerem histórias, outras gentes, isso e aquilo. Eles adoraram minha conferência, me chamaram para falar de novo, inclusive, com a surpresa de que eles não queriam cinema para passar em sala de aula. *Eles queriam cinema para usufruir.*

Queriam filmes para exibir para os funcionários das escolas, para os alunos e os professores assistirem juntos aos filmes. Para comerem pipoca e discutirem os filmes. E eu fiquei encantado com isso. Surgiu até o projeto que eu fiz junto com um deputado e a gente apresentou para o ministro [Fernando] Haddad, à época, que não deu a menor atenção para gente, que não deu a menor importância. O projeto consistia em exibir os filmes brasileiros, dentro das escolas, da mesma maneira, ou semelhante, ao que é o *Programa Nacional do Livro Didático*, que compra centenas de livros para distribuir para crianças, para incutir o hábito da leitura. No nosso projeto, eles comprariam filmes para distribuir para os jovens brasileiros assistirem e discutirem

cinema e conhecerem a linguagem no cinema brasileiro. E essa ideia surgiu dessas professoras, a partir do evento, que acabaram criando mais de 300 cineclubes nas escolas municipais e eu virei padrinho. Então, eu acho que o que você falou, você tem toda razão: o cinema não deve ter essa preocupação didática. Ele até pode ter uma utilização didática, mas a preocupação é o lazer, é o usufruto, é o gozo. É o gozo.

KB: Uma última questão Silvio, voltando aos seus documentários, eles são micronarrativas de microrrealidades ou eles podem conter histórias inteiras? Complemento: Considerando a filmografia dos anos 1980 até 2019, seria possível compreender neles alguma representação sociocultural do povo brasileiro?

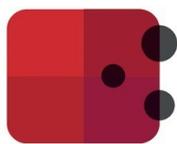
ST: Sem nenhuma falsa modéstia, você teria na mão, não a única, mas talvez a melhor *brasileira* para discutir o Brasil. Tenho filmes sobre militares, sobre advogados, sobre poetas. Tenho dois filmes sobre poetas, o Ferreira Gullar, que eu não me recusei a fazer, apesar de ele pensar politicamente diferente de mim, e o Castro Alves, o poeta dos escravos. Ainda, tem o Guimarães Rosa, que é um extraordinário escritor, eu fiz o Caminho da *Boiada*¹⁵, como também encontrei do lado de lá, Milton Santos¹⁶. Tenho filmes sobre agronomia, agrotóxico na plantação de orgânico, privatizações. Tenho sobre presidentes da república – são três: Jango, JK e Tancredo. Tenho filme sobre guerreiros e guerrilheiros: Marighella e os povos tradicionais (originários) em *Dedo na ferida*, *Fio da meada* e outros... Então, se você pegar minha produção cinematográfica você reconstrói um país genial.

KB: Achei meu objeto. Silvio, só quero agradecer.

ST: Não, imagina. Foi uma honra.

¹⁵ Tandler faz alusão à sua travessia no sertão mineiro seguindo o mesmo percurso histórico citado por Rosa em *Grande Sertão: Veredas* na comitiva de oito vaqueiros que guiavam uma grande boiada. A trajetória do cineasta teve por objetivo a produção do documentário *Sujeito Oculto na rota do Grande Sertão* (2013) registrando as transformações do tempo e da história

¹⁶ Refere-se às produções *Milton Santos, pensador do Brasil* (2001) e *o Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá* (2006).



KB: E tenho certeza que eu vou precisar muito mais de você... a pesquisa é longa.

ST: Ó, vou fazer uma promessa com você e para você, que me interessa cumprir: até lá, eu não vou morrer e vou ficar lúcido.

KB: Nem eu!

ST: Essa é uma promessa que me interessa.

KB: Que lemanjá nos proteja!

ST: Axé! Obrigada a vocês.

Referências

AUAD, Pedro Henrique Trindade Kalil. O surgimento do documentário sobre Rock ou o Rockumentary, **Doc On-line**, n. 12, ago. 2012, www.doc.ubi.pt, p. 59-74.

BRASIL, Márcia Paterman. **História e utopia:** o documentário de Silvio Tendler. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

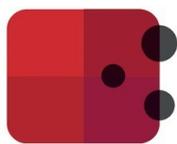
BRITTO, Maria Clara. Documentário “O cinema segundo Vladimir Carvalho” será exibido no Cine Brasília, **Correio Brasiliense**, 31 jan. 2023. Disponível em: <https://www.correiobrasiliense.com.br/diversao-e-arte/2023/01/5069988-documentario-o-cinema-segundo-vladimir-carvalho-sera-exibido-no-cine-brasilia.html>. Acesso em: 29 nov. 2023.

CALIBAN Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro. Online. Disponível em: <http://www.caliban.com.br>. Acesso em: 15 jul. 2023.

CALIBAN Cinema. Caliban Cinema e Conteúdo. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/@calibancinema>. Acesso em: 18 nov. 2023.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1984. 119 min., sonoro, colorido/preto e branco.

CORINGA. Direção: Todd Phillips. Estados Unidos, 2019. 122 min., sonoro, colorido.



CRISE (Crisis). Direção: Robert Drew. Estados Unidos, 1963. 53 min., sonoro, preto e branco.

CONY, Carlos Heitor. O ato e o fato: o som e a furia do que se viu no golpe de 1964. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014 [1964].

DESLEMBRO. Direção: Flávia Castro. Brasil, 2019. 96 min., sonoro, colorido.

KIRONGOZI, mestre caçador. Direção: Geraldo Junqueira de Oliveira. Brasil, 1957. 76 min., sonoro, preto e branco.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

PRIMÁRIAS (Primary). Direção: Robert Drew. Estados Unidos, 1960. 60 min., sonoro, preto e branco.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora SENAC, 2005. vol. II.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008.

TENDLER, Silvio. Filmografia. Caliban Produções Cinematográficas. 2016. Disponível em: <https://caliban.com.br/filmografia>. Acesso em: 3 out. 2023.



^I Kênia Faria Brant

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Professora de Arte do Instituto Federal Minas Gerais (IFMG) – Campus Governador Valadares. Coordena projeto de ensino e extensão universitária de cineclubes. Membro do Conselho Municipal de Cultura (Governador Valadares).

E-mail: kenia.brant@ifmg.edu.br

^{II} Robson Loureiro

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor do Departamento de Educação, Política e Sociedade e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisa em Educação, Filosofia e Linguagens do Centro de Educação da UFES.

Orientador do doutorado de Kênia Faria Brant e de pós-doutorado de Rafael Nogueira Costa, atuando como coautor das pesquisas e colaborador na iniciativa e revisão desta entrevista.

E-mail: robbsonn@uol.com.br

^{III} Rafael Nogueira Costa

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Meio Ambiente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pós-Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Professor do Instituto de Biodiversidade e Sustentabilidade da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais e Conservação e do Programa de Pós-Graduação Profissional em Ambiente, Sociedade e Desenvolvimento da UFRJ – Campus Macaé. Bolsista do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ, E-26/201.321/2022).

E-mail: rafaelnogueiracosta@gmail.com