

# A reconstrução da memória

Silvio Tendler e o resgate da história política recente através da emoção

**FC** — Quais as diferenças entre documentário e ficção? O documentário é um gênero menos nobre?

**Silvio Tendler** — No filme *A Chinesa*, Jean-Luc Godard faz um paralelo genial entre o que ele chama de “cinema de atualidades” — que é o documentário — e a ficção. Ele diz que o cinema nasceu “atualidades”, “documentário” com Lumière. Lumière filmava operários saindo da fábrica, um trem entrando na estação, etc... O cinema se revela ficção com Meliès, com *Viagem à Lua* e outros filmes. Porém, nos diz Godard, a estética da época, dos grandes impressionistas, pintava bancos de praças e trens entrando nas estações. E Godard conclui genialmente que o que Meliès previa aconteceu realmente, o homem foi à Lua etc... Portanto o documentarista foi Meliès. Enquanto que o artista pode muito bem ter sido Lumière com seus assuntos aparentemente prosaicos, que foram os assuntos de toda a pintura moderna. Na verdade, as pessoas acham que a arte se desenvolve a partir do imaginário e não do real. É um preconceito contra o real. É como se eles dissessem que o que você vê na vida e capta com a câmera é uma facilidade, que o difícil é a reinvenção da realidade. Por isso o documentário acabou como um gênero menor, a não ser no caso dos grandes “documentaristas” que peitaram o preconceito, como Joris Ivens, Chris Marker e, no Brasil, um cara como Vladimir Carvalho. É preciso dizer que no Brasil há excelentes documentaristas...

**FC** — Muita gente sustenta que o Cinema Novo começa com *Aruanda*, curta de Linduarte Noronha, e *Arraial do Cabo*, curta de Paulo Cesar Saraceni e Mario Carneiro, em princípio dois documentários, um do Norte, o outro do Sul...

**Silvio** — Justamente. O problema é que as pessoas vêem o documentário como um degrau, um negócio que você faz para aprender a fazer cinema e então se expressar de verdade. Aliás, você próprio sempre cobrou do Chris Marker o fato de ele não ter desejado chegar à ficção...

**FC** — Não, só o fato de ele não ter explorado de forma mais solta sua poesia, não a ficção. Certa vez me disse que considerava *La Jetée* seu filme mais importante. Talvez estivesse deprimido naquele dia, não sei. Não se trata portanto do prosaico da ficção tradicional, falava do delírio possível com imagens verídicas que *La Jetée* parecia abrir, como acho que abriu para Alain Resnais, por exemplo.

Mas, você leva a sério esse negócio de “dar a palavra ao documento”?

**Silvio** — Você sabe que o Millor nunca morreu de amores pelo Jango. Mas ele gosta do meu filme e de mim. Quando ele me encontrou ele disse: “você fez uma grande fábula”.

**FC** — Você concorda com ele?

**Silvio** — Eu quero superar essa coisa de documentário como degrau. Acho que cada tema determina sua forma. Eu posso amanhã fazer um filme de ficção e, em seguida, voltar ao documentário. O importante no caso é que se eu tivesse todo o dinheiro do mundo e tivesse contado a história do Jango em ficção ela não teria a força desse filme feito com imagens sujas e arranhadas pelo tempo. A importância é o resgate dessas imagens. E as pessoas que se emocionaram com essas imagens daquilo, que elas viveram ou desconheciam, imagens de um país real.

**FC** — Você não estaria “faturando” a emoção à custa do verídico?

**Silvio** — A História joga com o sentimento. Não há História isenta. Você pode fazer as pessoas chorarem hoje contando a história da Comuna de Paris. Na hora de contar a História você deve trabalhar com emoções. Trata-se de cinema, de arte.

**FC** — Dessa vez seu trabalho com as emoções parece mais consciente, não?

**Silvio** — O discurso cinematográfico é mais elaborado. Eu tinha mais maturidade, já tinha feito o *JK*, já tinha mesmo levado uns puxões de orelha do Joris Ivens. A propósito do *JK*, ele me disse: o filme é excelente, mas falta emoção, é um filme frio. Simples: percebi que você não precisa ser frio para ser verdadeiro. Ele me deu um exemplo dessa frieza: a seqüência dos marinheiros — um ótimo material — utilizado de forma fria no *JK*. No *Jango* fiz aquela montagem paralela.

**FC** — Você acha que o Joris estava sugerindo um cinema mais engajado? Menos de historiador?

**Silvio** — Acho que ele me propôs mais engajamento, mais envolvimento emocional com o assunto. Isso não significa não ser historiador...

**FC** — O filme é dedicado a ele, Joris Ivens, e a Chris Marker. Por quê?

**Silvio** — São os meus mestres...



*Sílvio Tendler: e se o artista fosse Lumière em vez de Méliès?*

## A reconstrução da memória

Silvio Taveira e o grupo de amigos do grupo Slon

**FC** — Queria que você falasse da sua formação cinematográfica...

**Silvio** — Bom, eu tenho que voltar a 1968 e ao fato mais antigo de que eu sempre tive uma paixão por documen-

na publicação editada pela Cinemateca do MAM sobre o Joris Ivens. Mas não me passou pela cabeça conhecê-lo pessoalmente. Há um outro fato interessante: em 1968, um amigo meu levou uma série de curtas-metragens pa-



Reprodução: Américo Vermelho

*Jango menino: do álbum de família de um futuro presidente.*

tários. Via sempre os documentários sobre a guerra, no cinema e na televisão. Em 1968, eu tentei fazer um primeiro filme (que não deu certo) sobre o marinheiro João Cândido, líder da revolta da Chibata em 1910. Fui mesmo o último a entrevistá-lo.

**FC** — Há uma menção à presença dele no episódio dos marinheiros em *Jango*...

**Silvio** — Verdade. Mas, por essa época, eu li uma peque-

ra a Europa, 90% dos quais eram documentários. Filmes que haviam participado do Festival JB. Em Paris ele organizou uma sessão e convidou uma série de pessoas. Surpresa: a primeira pessoa a chegar foi Joris Ivens. Em 1972, eu viajo do Chile para a França e entro em contato com alguns amigos. Em função do tipo de cinema que desejo fazer, me sugerem procurar o pessoal do grupo Slon, mais tarde grupo Iskra, ligados a Chris Marker. Eu já tinha ou-

*Na sala de baixo ficava  
Godard, na sala ao lado Joris  
Ivens, em cima Orson Welles.*

vido falar nele, mas eu não o conhecia muito bem. Mas eu sabia que ele era ligado à América Latina, etc... O pessoal do Slon me recebeu friamente, mas eu deixei, de qualquer forma, um bilhete do gênero “companheiro estou aqui” numa mistura de espanhol e francês arranhado. Uns 15 dias depois recebo um telefonema no meu hotel: “companheiro, ici Chris Marker”. Eu pensei que fosse brincadeira, mas não era não. Vem então o golpe no Chile e a possibilidade de trabalhar com a equipe dele num filme sobre o assunto.

**FC** — Joris Ivens e Chris Marker podem trabalhar em equipe, mas são muito individualistas, muito particulares, e sempre levam muita emoção a seus filmes...

**Silvio** — Cinema é emoção. Os dois deram certo no documentário porque sacaram isso. Se não fosse um grande cineasta, Chris seria um grande escritor. Mas aí eu vou trabalhar com eles e — coincidência — das coincidências — quem estava montando na sala ao lado era o Joris Ivens. Era um grande estúdio de montagem chamado Auditel, na Avenida du Maine, nº 12. Minha cabeça pirou nesse momento: no andar de baixo ficava a sala de montagem de Jean-Luc Godard. Na época ele estava piradão e achava que a direita podia atacá-lo a qualquer hora. A sala dele parecia uma verdadeira jaula. Na sala ao lado da nossa ficava o Joris Ivens. E, como se isso não bastasse, no andar de cima, Orson Welles montava *Verdades e Mentiras*. Você me imagina aos 23 anos trabalhando num lugar que era o meu universo cinematográfico.

**FC** — A topografia do estúdio de montagem é reveladora. Você começou a entrevista falando em Godard, dedicou *Jango* a Joris e a Chris. E *Verdades e Mentiras* de Orson Welles? Não estará levantada aí a questão das relações do documentário com a ficção?

**Silvio** — Vamos por partes. A grande lição que aprendi com Chris Marker foi deixar o texto desbundar a imagem verídica — que nem por isso fica menos verdadeira. O Chris na verdade me ensinou a olhar. O olhar dele é fulminante. Já o Joris é importante pelo conjunto da obra dele, por sua coerência, seu trajeto. Ele é o documentarista do nosso século: Espanha, China, Vietnã, Chile... Tem uma frase dele a respeito: “onde há alguma coisa pegando fogo, eu estou lá”. Em 1935 ele realiza o primeiro filme militante do Ocidente: *Borinage*. Em seguida, vem a guerra sino-japonesa, a Guerra Civil espanhola, a Se-

gunda Guerra Mundial, quando ele vai aos Estados Unidos ajudar o Frank Capra naquela série *Por que combatemos*. No final da guerra ele vai à Indonésia como Alto Comissário do governo holandês para fazer cinema. Chega



Reprodução: Américo Vermelho

*Jango deposto: imagem arranhada pelo tempo.*

lá, vê que não é nada daquilo e adere aos rebeldes indonésios. Por causa desse apoio ele perde o passaporte holandês e fica sete anos sem poder voltar à Holanda. Repara: ele foi ao Chile já na posse do Allende. É um sujeito ligado nos problemas do Terceiro Mundo, Vietnã, Cuba, Mali, Laos. E nada do que ele faz é chato. Nunca dispensa a ajuda de grandes escritores, o próprio Chris já fez textos para ele. E voltamos ao texto. Chris Marker me in-

Na sala de teatro ficava Godard, na sala ao lado Joris Ivens, em cima Orson Welles.

dicou o caminho do texto para cinema como algo reflexivo, interpretativo, não redundante em relação à imagem. Uma tentativa já presente no *JK*. Esse período com o Joris Ivens e com o Chris Marker foi fundamental. O Joris é um cara que é didático, tem o saco de ficar discutindo com você, montando com você. Ele dá dicas fundamentais.

FC — Esquecemos o andar de cima: Orson Welles...

Silvio — Esse é um mito do cinema — e não só para mim. O que eu acho fantástico nele é o lado mágico do cinema. É esse jeito que ele tem de mexer com o tempo e que rompe com a linearidade da narrativa. Dois filmes me marcaram muito: *Cidadão Kane* e *Verdades e Mentiras*. Em *Verdades e Mentiras* ele brinca com a imagem, com o verdadeiro e o falso. Em *Cidadão Kane* ele brinca com o tempo. Há nesse filme um corte de 20 anos entre dois



*Tocar na memória, mas onde a memória nos toca, tocar no cinema.*

*Os livros de História  
não pixam Jango, eles  
ocultam Jango.*

planos: Kane menino diz "Boas Festas", tac, 20 anos mais tarde, "Feliz Ano Novo". Resumindo: há na minha formação e nas minhas influências o lado europeu forte e discursivo, do outro o negócio da mágica cinematográfica. E é o que Godard mais respeita nos americanos, isso só para fechar essa coisa dos três andares. A frase é do Godard: "nós europeus temos o cinema na cabeça, os americanos têm o cinema no sangue". E em *Verdades e Mentiras*, a relação documentário-ficção é bastante relativa. *Verdades e Mentiras* não é um documentário, mas um documento.

FC — Quais as diferenças entre *Os Anos JK* e *Jango*?

Silvio — Em *Os Anos JK* eu tinha medo de fugir da verdade, caso trabalhasse a emoção. Foi um filme contido, reprimido. Na época eu não sabia disso, mas agora eu sei que achava que se eu mexesse com a emoção do espectador estaria sendo menos honesto, menos verdadeiro. Havia aquela coisa de "passar a informação".

FC — Resquícios de CPC?

Silvio — A estética CPC não é um problema da minha geração. O *JK* é forte onde passa a emoção, onde eu não introduzo o distanciamento, basicamente quando fala de um período que eu já peguei, dos anos sessenta para cá. Quando eu ponho um coração pulsando no momento da decretação do AI-5 aquele coração é o meu, o da gente. Antes disso o filme é seco: o texto legenda e segura a imagem. No *Jango* eu trabalhei muito a trilha sonora para criar um clima em que a emoção passasse junto com a informação.

FC — Entre um filme e o outro você me disse que ficou apaixonado pelo *Meu Tio da América*, do Alain Resnais...

Silvio — Um filme que eu gostaria de ter feito. Um filme que junta tudo: ficção, documentário, paixão pelo cinema. Por exemplo: aquela sacação dele de as pessoas imitarem inconscientemente os atores. O cara desce a escada e é o Jean Gabin descendo a escada. É uma memória que também é uma homenagem ao cinema, uma memória que passa por uma formulação cinematográfica. Ele toca na memória, mas lá onde a memória o toca, que é o cinema. Ele podia tocar na memória como teatro, como pintura, mas ele vê as pessoas imitando o cinema.

FC — A memória é então algo de reinventado, o presente rememorado e não o passado reconstituído. Você não diz: "olha, foi assim". Mas, fala de um menino que não viveu

aquilo tudo, mas cuja emoção resistiu. Isto está no poema final, não?

Silvio — Veja, é importante que um historiador legitime uma versão. E tire a História dessa coisa careta e asséptica. Não se pode deixar a História nas mãos de Pedro Calmon. Não há História isenta de um lado, e uma interpretativa e ideológica do outro. Todas são ideológicas. Acho que a História dele é reacionária e a minha não.

FC — Só a direita erra?

Silvio — Claro que não. Há uma História militante totalmente equivocada, não porque toma partido, mas porque subordina a verdade a uma tese. Na medida em que você corta, escolhe o plano, redige um texto você está selecionando. E eu acho que a História tem de ser mesmo interpretativa e opinativa. Isso não a fará menos verdadeira de uma outra que se quer asséptica, mas que não é...

FC — Você fala da História como se fosse um sonho. A memória funcionando não como reconstituição, mas como reconstrução. Freud observou que no sonho a gente está sempre presente...

Silvio — Não é gratuito que o filme atinja seu ápice no momento em que o Brasil inteiro esteja brigando pelas eleições diretas como uma etapa intermediária pela democracia. Nesse sentido é um sonho brasileiro, a maneira pela qual a gente se reencontra. É o tema do reencontro do cinema com a política. Há momentos em que a gente fica cético em relação à política, mas a campanha pelas diretas, independentemente de seus resultados práticos, deixa claro o quanto a política é fundamental para a nossa vida cotidiana. O país mudou de cara — isso é da ordem do sonho. O cidadão emerge acima dos partidos políticos e das lideranças carismáticas.

FC — Há quem diga que você fez um "editorial" e tenta invalidar *Jango* em nome do conhecimento científico...

Silvio — No início fiquei grilado com o raro consenso formado em torno do filme. Numa sessão, estavam sociólogos de posturas tão diferentes como Otavio Ianni, Francisco Weffort, Bolivar Lamounier. Claro, houve restrições aqui e ali, mas todos acharam importante que essas cartas tenham sido colocadas na mesa. Veja, aqueles fatos foram analisados nos livros deles, tanto o Ianni como o Weffort estudaram exaustivamente o populismo, etc... Mas, ver aquelas caras, aquelas imagens, e alguém interpretando aquilo tudo lhes pareceu importante. Tive tam-

bém receio de certas objeções vindas do PT. Mas — e isso pode ser muita pretensão minha — acredito que o filme não é estranho ao processo que levou Lula a chamar Denise Goulart ao palanque no comício da Candelária. Os ataques vieram mesmo da direita...

**FC** — O que você temia nas críticas da esquerda?

**Silvio** — *Os Anos JK* foi um filme criticado por ter “resgatado o populismo”. Ora eu nunca quis resgatar a imagem do JK. O que eu sempre quis foi resgatar a democracia no Brasil. O importante é a questão da democracia. Compare o comício da Central com o da Candelária. No primeiro, havia as lideranças e a massa que aplaudia. No segundo, o comício está nas ruas. Achei importante resgatar o comício anterior para essas pessoas que hoje estão no asfalto.

**FC** — Você não teria omitido a crítica das falsas alianças do populismo? E isso em nome das necessidades do momento atual?

**Silvio** — Desde o início eu sabia que ia fazer um filme simpático ao Goulart, tanto que não tive o menor problema em procurar documentos com sua família. Olha, houve um momento durante a feitura do filme que a idéia do Maurício Dias, o autor do texto, era cobrar a incompetência da esquerda. Eu disse francamente para ele que ele era livre para abandonar o filme “porque eu não estava a fim de dar um pau na esquerda”. A esquerda leva pau há 20 anos. Claro que eu tenho críticas a fazer à atuação da esquerda naqueles anos, à atuação de Jango e de Brizola, mas *isso* não é o essencial, hoje. É evidente que se a História brasileira começar a ser discutida de forma séria essas críticas terão de ser aprofundadas. E isso nos livros ou em outros filmes. Mas, numa primeira obra que é, sobretudo, uma provocação, temos que pegar as coisas pelo outro lado. Quer dizer: colocar nas páginas da História uma figura cujo problema era não de ser pixada, mas de estar sendo *ocultada*. Porque o problema de Jango não é que se tenha criado durante esses anos todos uma versão desfavorável a ele. O problema é a sonogação: simplesmente ele foi retirado dos livros de História. Os manuais escolares têm duas linhas sobre ele. Mas acho que nesse momento as pessoas compreenderam a esterilidade dessa discussão. Se o filme tem alguma importância não é daqui para trás, é daqui para a frente. Não se trata de uma memória nostálgica, é um troço voltado para o futuro. O

que a gente quer do país daqui para a frente? A gente quer poder discutir e ver as pessoas na rua.

**FC** — A emoção, o patético que o filme passa, não estão ligados profundamente à nossa identificação com a incompetência do Jango-personagem histórico?

**Silvio** — Se o Jango estivesse vivo eu não teria feito o filme. Ele inclusive não deixou uma herança política. Muita gente pode reivindicá-la, mas você não tem uma cartatestamento janguista. Olha: eu jamais faria um filme sobre JK se ele hoje representasse um programa político. O mesmo vale para Jango. Não estou endossando correntes partidárias. Se estivesse, eu teria que aprofundar certos aspectos do filme. Mas, na medida em que o Jango é uma personagem maldita da História, “o presidente rico de um país pobre” — como diz o filme —, um fazendeiro que é o primeiro presidente do Brasil que topa falar em reforma agrária, etc... fica difícil questionar as *intenções* dele, sobretudo porque ele foi apeado do poder à força. Dizer que ele não faria a Reforma Agrária porque era dono de terras é pura especulação. O *fato* é que ele assinou um decreto expropriando terras, ao longo das rodovias. Portanto ele iniciou o processo de uma reforma agrária. Foi também maldito por ser o único presidente brasileiro a morrer no exílio. Como então falar da incompetência de um presidente deposto à força? Sua competência poderia ser, sim, questionada em relação ao fato de ele não ter organizado a resistência. Mas isto foi uma opção. Deixo apenas a imagem de um homem, de sua classe social, de seu nacionalismo, de seu reformismo.

**FC** — Mas, à medida que o filme avança, vamos ficando deprimidos. Alguém que não viveu aquela fase fará perguntas que ficam sem resposta. Por exemplo, como um presidente da República que detém o poder político se reduz a uma peça dentro de uma engrenagem? Por que ele não conseguiu dirigir seu próprio destino?

**Silvio** — O filme formula interpretações e faz perguntas. Mas não responde tudo. Levanta, entretanto, alguns pontos. Acho, por exemplo, que o depoimento de Celso Furtado no filme deixa bem claro como o Jango ficou de mãos atadas pelo esquema que deveria controlar. E isso de forma dramática. Era o vice de um outro partido e não daquele que havia eleito o Jânio com maioria quase que absoluta de votos. Mãos atadas ainda ao PSD que lhe permitia administrar o Congresso. E, do outro lado, ao Bri-



*Joris Ivens fotografado por Sílvio Tendler: "onde há alguma coisa pegando fogo, eu estou lá".*



zola, que lhe havia dado posse na marra e que tinha compromissos mais radicais do que os dele. O governo de Jango durou muito pouco: de setembro de 1961 a março de 1964, sendo que de setembro de 1961 a janeiro de 1963 ele permaneceu de mãos atadas por um sistema parlamentar implantado de forma casuística. Não teve tempo de exercer sua personalidade. E quando tentou, foi deposto. Evidente que poderia ter havido um outro Jango que tomasse o poder na marra em 1961 através de um banho de sangue e com o Congresso fechado. Em suma, um Jango que traísse seus compromissos reformistas. Cada um pode escolher o seu Jango. O meu foi o que governou através de soluções de compromisso. O cara que cai porque empunha a bandeira das reformas de janeiro a março de 1964. Mesmo não analisando tudo, tentei compreender a coerência dele, por exemplo, não resistindo militarmente à sua deposição. Em vez de criticá-lo, do ponto de vista do seu fracasso, escolhi compreender a argumentação dele.

FC — É um ponto importante. A propósito de *Os anos JK*, Paulo Sergio Pinheiro levanta a questão. Na *Filme Cultura* 38/39 ele escreve: “a personagem de JK é tratada sob a ótica triunfalista do próprio período do final dos anos cinqüenta. A interpretação se deixa contaminar pelo espírito daquela época, o ufanismo relido através do Plano de Metas, 50 anos em cinco” (...) Mais adiante, ele hesita em sua crítica e escreve: (...) “seria pueril cobrar de Silvio Tendler não ter feito isto no filme (é sempre fácil cobrar o que não foi feito)” e, mais adiante, a pergunta fundamental: “quem sabe esse seria o debate a prolongar entre cineastas e analistas políticos e historiadores: se filmes de reconstrução histórica devem se satisfazer em recuperar a atmosfera do período ou se devem levar em conta as revisões que foram feitas sobre o próprio período”. Não seria um absurdo julgar os anos cinqüenta cinematograficamente do ponto de vista de quem já sabe que vai haver uma crise do petróleo no início dos anos setenta?

Silvio — Acho que o próprio Paulo Sergio Pinheiro deve ter revisto essa postura pois ele escreveu que *Jango* é um filme “*The Day After*” ao qual nós todos sobrevivemos. Ele já não cobra uma interpretação crítica *a posteriori*, ele se deixa envolver pela emoção. O período de Jango, por ser mais controverso e contraditório, é mais rico do que o de Juscelino. O período de JK pode comportar teses opostas, mas você conhece o período. O de Jango é

mais obscuro, cada um tem sua versão, inclusive dentro das mesmas correntes ideológicas. Dentro do Partido Comunista, por exemplo, existem três formas de se julgar João Goulart.

FC — Sua postura seria então compreensiva e não partidária...

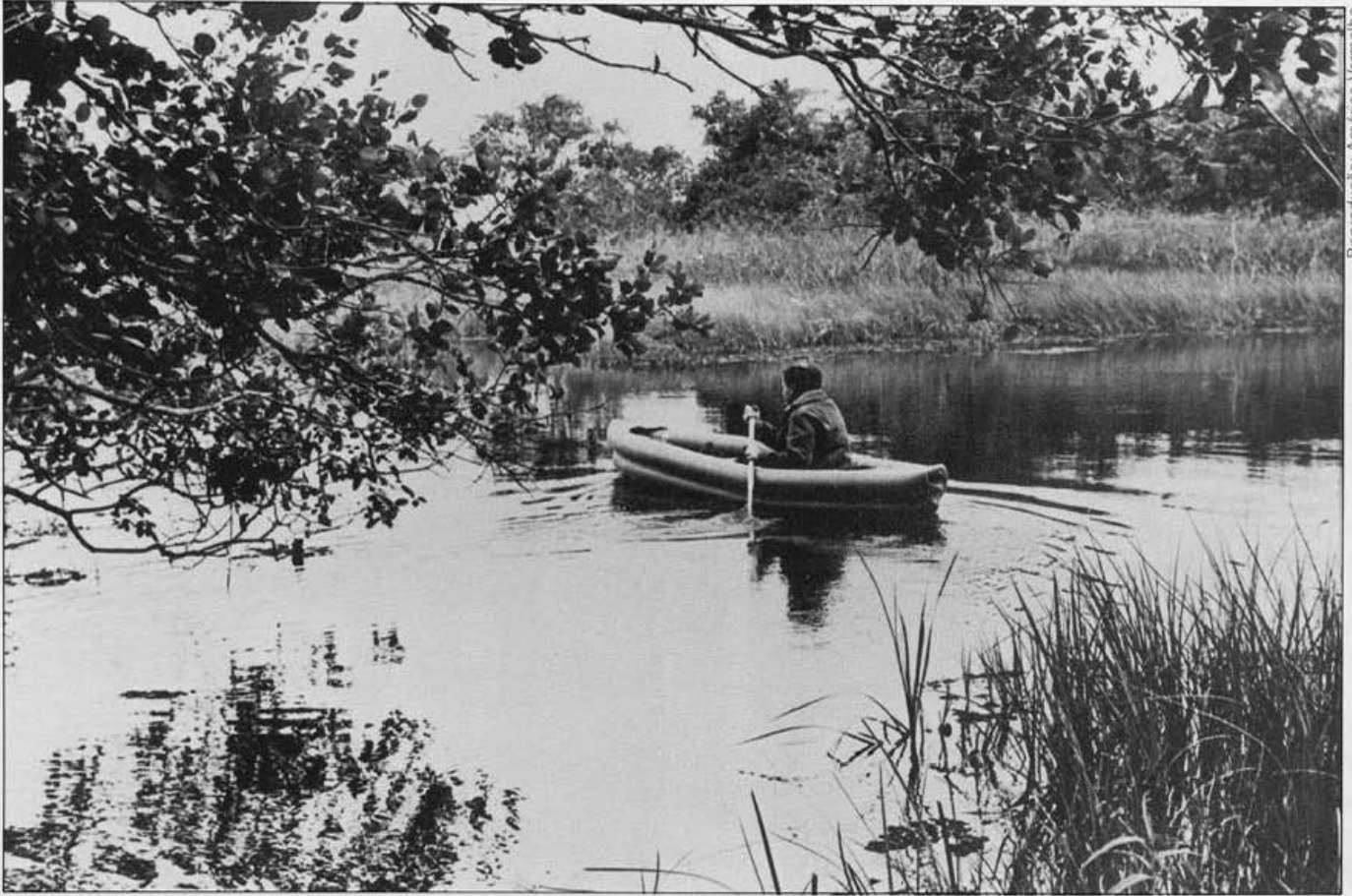
Silvio — Cinema não é tese. Trabalho a emoção do documento, não quis usar a imagem como suporte para uma tese. Quando escrevi uma tese, aliás, foi sobre a imagem, o cinema de Joris Ivens. O que me incomoda não é tanto o que me dizem à esquerda, mas de uma cobrança de direita, e também das madalenas arrependidas, como por exemplo, Paulo Francis, de Nova Iorque, que deita falação sobre o João Goulart histórico que ele não conheceu direito (esteve uma vez com ele, com um grupo de intelectuais) do tipo “Jango não tinha programa, era incompetente, etc...” Bobagens. Isto é, na verdade, um acerto de contas dele com seu passado que incomoda *a ele*, não a mim. Muito pelo contrário: acho que o Francis está ótimo lá em Nova Iorque, como um Roberto Campos que não deu certo. O outro é o Dines que apoiou 1964, foi conivente com mil arbitrariedades praticadas e não vai agora confessar que errou em ter dado seu apoio à deposição de um presidente legalmente empossado. O Dines sempre apoiou o regime, pelo menos até o dia em que o regime o defenestrou. O Dines não o abandonou: o regime foi quem abandonou o Dines. Como pode ele ter algum carinho pelo Jango sem passar por uma autocrítica?

FC — O sucesso de público de *Jango* abre caminho para o documentário?

Silvio — No Cinema Leblon tivemos uma bilheteria competitiva com *Laços de Ternura*. Como falar da inviabilidade comercial do documentário? Quando um filme fala das pessoas e elas se reconhecem nele, elas estão pouco se lixando se é ficção ou documentário. O importante é que o filme seja bom. O filme foi lançado com seis cópias e agora já tem 19 — uma *solicitação* do mercado exibidor. Eu não tenho nenhuma cópia parada na prateleira e ainda tenho marcações a fazer no Norte. O filme desmistifica ainda praças até então julgadas impensáveis. O preconceito não vem do público. Ele vem de certos cineastas que parecem hoje estar perdidos.

FC — Você foi criticado por ter recebido ajuda da família de Goulart...

*Cinema não é tese. Quando  
escrevi uma tese  
foi sobre a imagem, o cinema.*



Reprodução: Américo Vermelho

*"O período de Jango, por ser mais controverso e contraditório, é mais rico do que o de Juscelino".*

**Silvio** — Eu pergunto: se tivesse sido financiado pelo Estado meu filme teria sido mais isento? Já recusei trabalhos mais remunerados. Eu não estava em busca de isenção, foi uma adesão consciente de minha parte. Não se consegue mentir com a emoção. Todos os técnicos e artistas envolvidos no filme não receberam um tostão. Foi tudo na base de percentagem. E agora que *Jango* está dando dinheiro a postura das pessoas continua a mesma. Não é aquela coisa mesquinha "quero o meu". Todos foram excelentes: Lucio Kodato, Francisco Sergio Monteiro, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Geraldo Ribeiro, José Wilker, Maurício Dias, etc... etc...

**FC** — Como foi o encontro do Cinema Independente, em Gramado?

**Silvio** — Como diz um amigo meu, ironicamente, o problema do cinema independente é que suas reuniões nem sempre reúnem as mesmas pessoas. Há uma rotatividade muito grande, o fracasso é mortal. Nós somos mais sensíveis ao mercado porque se esses filmes não se pagarem, nós vamos para o brejo. Eu só posso fazer o próximo filme se o último tiver dado certo. O bonito em Gramado foi que filmes tão diferentes como *Verdes Anos*, *Extremos do Prazer* e *Jango* tivessem encontrado um terreno comum.

---

*Entrevista concedida a Claudio Bojunga*

---