

Viagem poética em torno do modernismo

Entrevista com José Sette

Filme Cultura — Qual foi a tua trajetória no cinema antes de realizar *Um Filme 100% Brasileiro*?

José Sette — Nasci em 1948, na cidade de Ponte Nova, Minas Gerais. Sou neto de fazendeiros. Vivi minha infância no Rio de Janeiro, para onde meus pais mudaram. Ainda criança, aprendi os mistérios da fotografia e cheguei a construir um laboratório fotográfico amador. Na minha adolescência, em frente à minha casa, em Ipanema, havia dois grandes cinemas — hoje fechados — que eu freqüentava assiduamente: o Pirajá e o Pax.

Em 1960 voltei para Minas Gerais. Estudante, filho de pai político, getulista, vivi o dia a dia das lutas por transformações sociais que se pretendiam no país. Em 64 eu me preparava para o curso de Medicina quando se deu o golpe militar que derrubou o presidente João Goulart, amigo pessoal de meu pai que, como muitos, teve seus direitos políticos cassados. Voltei para o Rio de Janeiro, onde tentei por alguns anos viabilizar um projeto de um filme de longa metragem escrito a quatro mãos com o poeta Luís Carlos Dolabela, intitulado *Cidade Sem Mar*. Nesta época, trabalhei mais ou menos um ano na montagem e sonorização do extraordinário filme *Sagrada Família*, de Sylvio Lanna. Mas, em dezembro de 1970, quando no palco da tragédia nacional a burguesia estrangeira tramava nos gabinetes o milagre econômico e o futebol nacional explodia os corações dos torturados e do povo, resolvi viajar para fora desse espetáculo dantesco. Fiquei três anos rodando a Europa, trabalhei e estudei, me informei, compreendi, vivendo e respirando o ar puro da liberdade, que só existia um caminho: a volta.

Não fiz nenhum curso de cinema. Acho que cinema, como qualquer arte, não se aprende na escola. Na Europa e no Brasil, eu vivi cinema com vários amigos: Júlio, Gladys, Neville, Lanna, Visconti, Sganzerla, Guará, que na época estavam em Londres. Conheci os clássicos da cinematografia mundial na Cinemateca de Paris, além de freqüentar o Cineclub Eletric, no Porto Bello, que existia ao lado de onde eu morava. Lá tinha uma sessão chamada *All Night Show* que todas as noites apresentava os grandes clássicos do cinema mundial. Foi nessa revisão, que no Brasil eu nunca tinha tido oportunidade de fazer, a não ser na época do Cinema Paissandu, que tive uma visão maior do que era o nosso cinema.

Voltei ao Brasil em 1973, realizando aqui o meu primeiro trabalho: *I.N.S.I.D.E.* — um filme que é um estudo poético sobre o comportamento de um persona-

gem nos limites da vida, estranho ao seu meio, perdido na sua própria cultura. Para realizar esse filme experimental, em 16 mm, preto e branco, contei com a participação dos atores, meus amigos, Paulo Villaça, Ezequiel Neves, e das amigas e atrizes Ligia Duran e Tessy Callado. Filmada em sete dias, no Rio de Janeiro, essa aventura cinematográfica, com uma linguagem nova, condicionada a uma estrutura livre de criação, proporcionou-me, além do enorme prazer em fazê-la, conhecimento técnico que eu ainda não tinha e que era fundamental na minha formação.

Em 1974 conheci o octogenário Nunes Pereira, hoje falecido, homem que trouxe enormes contribuições e conhecimentos novos sobre a cultura indígena brasileira. Ele escreveu livros da maior importância: *Panorama da Alimentação Indígena, Moronguetá — Um Decameron Indígena*, entre outros. Mas o que me chamou a atenção foi o fato de ele ter nascido em São Luís do Maranhão, num terreiro de culto negro, sobre o qual escreveu um livro — *A Casa das Minas* — que trata das origens da cultura negra no Brasil. Realizei dois filmes com esta figura extraordinária, intitulados *A Casa das Minas*.

Um ano depois, rodei no Rio de Janeiro o meu primeiro longa-metragem, *Bandalheira Infernal* (1976). Embora também armado numa proposta de cinema experimental — ou de invenção, como diria o crítico Jairo Ferreira —, o filme tem uma estrutura dramática delineada por trás de fatos, numa linha de acontecimentos em que provocamos constantes conflitos entre forças contrárias, tentando formar em imagens-vida a antiga parábola do Bem. Contei, nesse trabalho cinematográfico, com a colaboração de Paulo César Pereiro, Maria Gladys, Suzana de Moraes, Sandro, Rodrigo Santiago e Pontual, entre outros. Tony Nogueira fez a fotografia, em 35 mm, preto e branco. Este filme, embora registrado no Concine na época em que foi feito, nunca teve o certificado de censura e nunca foi exibido comercialmente.

Quando surgiu a lei dos curtas-metragens, voltei a filmar, esperançoso de poder exibir algum desses meus filmes. Realizei então, na Bahia, meu primeiro curta-metragem em 35 mm, cor, intitulado *Cidade da Bahia*. Depois, em Ouro Preto (MG), realizei dois documentários de curta metragem com o genial escultor ecológico Frans Krajcberg: *Natureza e Escultura* e *O Naturalista Krajcberg*, ambos em 35 mm, cor.

Em 1978 viajei pelo Brasil até o Norte e, em Belém do Pará, num vilarejo perdido a 200 quilômetros da capi-

tal, retomei o contato com o homem do campo, o trabalhador rural e seus problemas na terra. Junto com um grupo de jovens e um jornalista da região, fizemos *Natureza Torta*, um filme-denúncia, em 35 mm, cor, som direto.

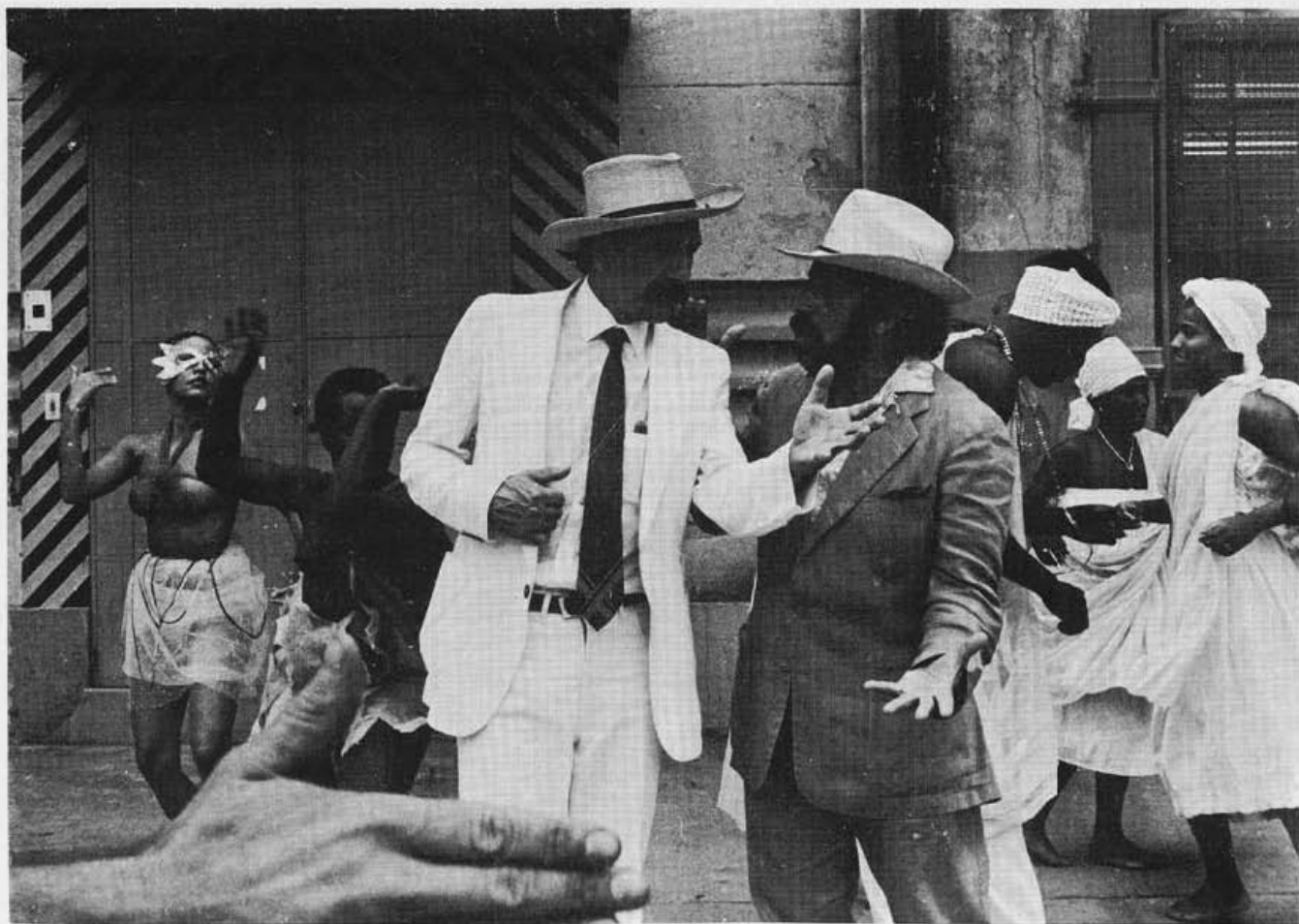
De volta ao Rio, trabalhei em vários filmes de publicidade, como fotógrafo. Terminei alguns roteiros para filmes de longa metragem e passei um ano retirado, estudando, lendo e escrevendo numa casa que eu tinha alugado no Alto da Boa Vista. Foi lá que tomei contato com o movimento modernista no seu todo e no seu particular. Lendo Oswald de Andrade descobri a essência dos meus próximos trabalhos. No Alto da Boa Vista, no meio da mata, apoiado pelos caboclos, descobri os meus próximos filmes.

No final de 79, fui a Minas Gerais e filmei *Dr. Lund*,

O Homem da Lagoa Santa, sobre o famoso paleontólogo dinamarquês que colocou em evidência mundial nossos sítios pré-históricos.

Voltei para Minas em 1980 e, em Belo Horizonte, me reuni a um grupo de artistas plásticos, antigos amigos: Fernando Tavares, Mário Drummond, Paulo Giordano e Oswaldo Medeiros, além do grande ator e crítico de cinema Ronaldo Brandão. Fruto deste encontro e de muito trabalho nasceu *Um Sorriso Por Favor — O Mundo Gráfico de Oswaldo Goeldi*, filme premiado como o melhor curta-metragem do Festival de Brasília de 1981, onde ganhou também o prêmio de melhor montagem (Rogério Sganzerla).

Durante o ano da campanha eleitoral (1982), realizei um filme sobre a política mineira com o então candidato ao governo de Minas, Tancredo Neves, que até hoje não



Severo Roppa (Blaise Cendrars) e Guará Rodrigues (o cicerone) em *Um Filme 100% Brasileiro*, de José Sette.

foi terminado, intitulado *Liberdade Ainda Que Taráia*. Neste mesmo ano, recebi do então diretor-geral da Embrafilme, Carlos Augusto Calil, a resposta afirmativa à minha proposta de realização do longa-metragem *Um Filme 100% Brasileiro*.

FC — O que te levou a fazer um filme sobre um poeta estrangeiro pouco conhecido no Brasil?

Sette — O que me levou a fazer um filme focalizando a trajetória de Blaise Cendrars no Brasil foi, primeiro, ser ele um poeta francês e, portanto, ter um distanciamento crítico da realidade brasileira, e também o fato de ter sido convidado, em 1924, por Tarsila do Amaral e por Oswald de Andrade para vir ao Brasil. A visão poética desse vanguardista me encantou na medida em que, assim que ele chegou aqui, viu o nosso país com outros olhos. E mais do que isso: ele mostrou aos jovens poetas que o acompanharam nessa viagem cultural pela nossa terra sagrada uma realidade histórica ainda não percebida por nós.

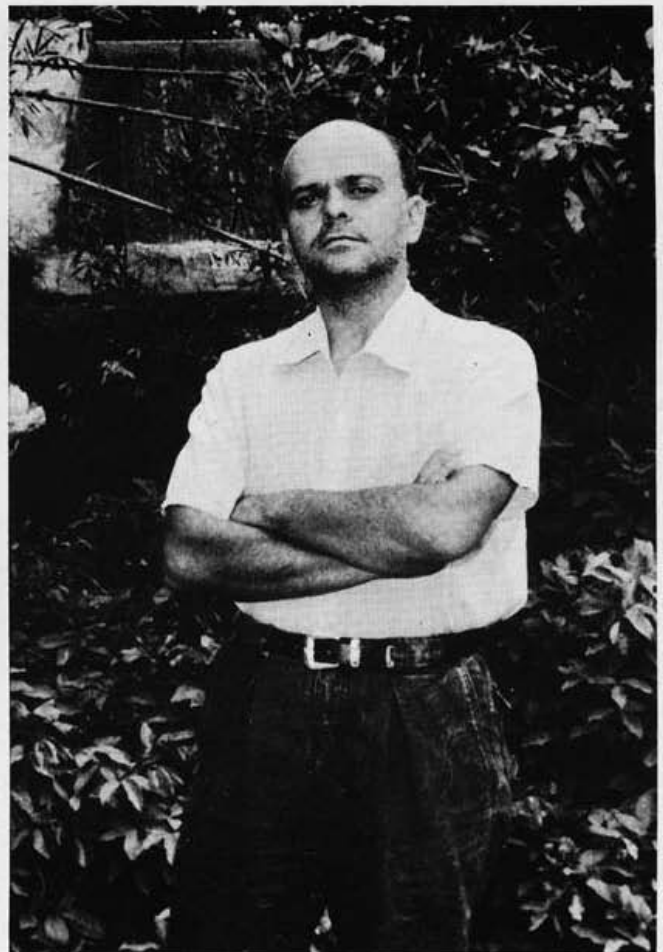
Descobri Blaise Cendrars nos meus estudos sobre o modernismo de 22 no Brasil. Esse encantamento, que envolveu todas as pessoas ligadas ao movimento modernista, movimentou toda uma intelectualidade a buscar as nossas raízes perdidas; esse encantamento transformou intuitivamente o “tabu em totem” das nossas buscas culturais.

Um Filme 100% Brasileiro tem cheiro de coisas nossas. É distanciado sem ser de época, diferente, tem o olhar brejeiro do caboclo e a objetiva crítica de um civilizado. É ágil nas ações e poeticamente descritivo. E, sem cair no realismo chulo dos péssimos historiadores, retrata carinhosamente, modernamente, revolucionariamente, a volta do poeta modernista francês Blaise Cendrars ao nosso convívio, viajando num moderno transatlântico, solitário, meio fantasma, pelos mares do Sul, em busca da memória poética do paraíso perdido. Na sua segunda pátria, navegando o Brasil, o Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, o poeta reencontra seus amigos modernistas. Em terra, fantasiado, descaracterizado, ele revive seus antigos personagens: Febrônio Índio do Brasil, o Coronel Bento e o Lobisomem de Minas.

Um Filme 100% Brasileiro é matéria de muitas grandezas, com suas múltiplas manifestações numa obra de arte. É ponta-de-lança que atravessa o Atlântico levando nossa cultura, nossa terra de muitos sabores para outros continentes. É puro verso que retrata o inverso da prosa

lógica. É como um fato fora da história, como a lenda que se desmistifica quando é lembrada ou é vista.

Conheci meu personagem principal, o poeta francês, suíço e, podemos dizer, carioca Blaise Cendrars lendo e relendo o livro editado pela Perspectiva, denominado — numa paródia a um título inventado por ele — *Um Livro 100% Brasileiro*, uma seleção dos textos e poemas que Blaise escreveu sobre o Brasil. Juntamente com esta poesia transformista e com estes textos modernistas, que se tornaram, por isso, as imagens do filme, e com o texto do genial escritor e também poeta Machado de Assis, sedimentei minha proposta cinematográfica de conhecer a sua literatura, de envolver-me em sua poesia e de transformar os meus conhecimentos. Todo o trabalho de Blaise, de uma certa maneira, revolucionou e influenciou — e muito — o Mo-



José Sette: a trajetória de Cendrars no Brasil.

vimento Pau-Brasil, o movimento que tentava descobrir nossas raízes. Mas, com o passar do tempo, ele foi aos poucos devorado pelos inquietantes antropófagos de São Paulo. Foi em Paris, no ano de 1923, que Oswald, Tarsila, Milliet, Yan de Almeida e Heitor Villa-Lobos procuraram pessoalmente o poeta. Um amigo comum, o ensaísta Paulo Prado, grande fazendeiro de café, foi quem financiou sua vinda ao Brasil. Cendrars chega ao país em 1924, a bordo do transatlântico *Formose*, desembarcando no Rio de Janeiro em pleno carnaval. Dizia ele: "É o país da loucura, da loucura das grandezas..." Só esta moderna definição não vale um filme?

Assim iniciei o meu trabalho, navegando como o poeta que filma sem parar em sua cabine n.º 6. Nesta viagem surgem os poemas que formam o pequeno-grande livro intitulado *Feuilles de Route — Le Formose*, com desenhos de Tarsila e editado em Paris pela Sans Pareille. Nessa mesma editora, Oswald de Andrade publicou o seu livro *Poesia Pau-Brasil*.

O poeta atravessa o transatlântico com seu terno branco comprado em Dacar, com suas alpargatas de Vila Garcia e com seu chapéu de Biarritz, rico como o rei e feliz como homem. O navio corta o mar com extremo equilíbrio; ele não fala, mas busca seu destino e o seu passado. No Rio de Janeiro, estando todo mundo no convés, procura-se em vão o Pão de Açúcar por todas as partes: nas piriformidades das montanhas descobre-se o sinuoso requebrar das mulatas e a magia sagrada de toda uma raça.

FC — Observa-se, na sua filmografia, uma preocupação em focalizar personagens estrangeiros que aportaram em nossa terra — Lund, Goeldi, Cendrars. Qual é a razão desse interesse?

Sette — Sempre gostei dos autores que se preocuparam com a vanguarda da linguagem em suas obras de arte. Assim agiu a extraordinária Lotte Eisner ao abrir para o mundo cultural e crítico o desconhecido universo do expressionismo alemão, movimento cinematográfico que, a meu ver, influenciou os grandes cineastas da nossa contemporaneidade. Com esse espírito crítico na vanguarda criativa do meu país é que realizei *Um Sorriso Por Favor*. Ao retratar e ao resgatar o movimento expressionista e suas influências na cinematografia nacional, *Limite*, de Mário Peixoto, que não trabalhava com a vontade, mas sim com o instinto, viveu uma obra única e, por muito tempo, incompreendida. Orson Welles, Mr. Arkadin,

pai da cinematografia moderna, realizou diversos filmes que se perderam nas mãos de exploradores de sua grande produção cultural. Lembro-me do grande Jean-Luc Godard — *Les Mépris* —, onde aparece, ou é revivido no personagem de um grande cineasta massacrado pelo produtor, o monumental Fritz Lang. Assim é o cinema e seus autores de arte.

Já dizia o poeta Fernando Pessoa: "A obra de arte fundamentalmente consiste numa interpretação objetivada duma impressão subjetiva." Cendrars sempre quis fazer cinema. A França já havia dado ao mundo o grande cineasta Marcel Lerbier que, quando fazia seus poemas cinéticos, ensinava a um grupo, geralmente selecionado a dedo, do qual podemos destacar, por exemplo, Buñuel, a maneira correta do movimento de uma câmera em relação ao personagem retratado.

Um filme como *O Homem de Lagoa Santa*, o Dr. Lund, como ficou conhecido na região de Minas Gerais, ainda precisa ser feito, em toda a sua grandeza histórica. O meu curta-metragem está longe de retratar toda a sua importância. Quando chegou às minhas mãos o exemplar da coletânea de textos de Blaise Cendrars sobre o Brasil, fiquei estupefato com a riqueza e amor do poeta pelo nosso povo, pelos nossos costumes, pelas nossas loucuras criativas. Com uma imaginação poderosa, ele redescobriu a terra brasilica, o nosso passado atávico, os nossos espinhos e as nossas tradições perdidas, num redemoinho saboroso de um volume editado a partir das obras completas de Blaise Cendrars. Assim, através de um longo estudo sobre esse personagem, esse viajante que tanto nos honrou, consegui realizar, com o menor financiamento já dado pela Embrafilme, um filme que representou o jovem cinema brasileiro no Fórum de Cinema da Alemanha, em 1987.

É preciso ver com bons olhos um novo cinema emergente no país. É preciso dar condições a esse novo cinema para realizar uma obra concisa, forte e, particularmente, revolucionária.

FC — De que maneira a visão dos clássicos do cinema e a tua experiência anterior como realizador interferiram na elaboração de *Um Filme 100% Brasileiro*?

Sette — Não influenciou em nada. Eu raramente vou ao cinema. Cinema é uma coisa que tenho dentro do meu instinto, acho que eu nasci com isso. Creio que não é uma coisa programada, do processo teórico ou de um estudo, da pesquisa que fortalece uma concepção em relação à arte. Acho que quando eu faço ci-

nema, quando me apaixono por um tema, eu faço o que nasce e o que cresce no meu instinto, no meu coração. Não é um processo que consigo organizar nem ter uma metodologia de organização em cima dele; é um processo que surge como poesia, em busca do desconhecido. Eu não sou influenciado por Buñuel nem por Godard, eu não tenho influência do expressionismo alemão, do novo cinema brasileiro e nem do cinema experimental, inventivo, de Rogério Sganzerla ou Julio Bressane. Quando passei o meu filme *Lund* no Hotel Castro Alves, no Rio de Janeiro, para o Alberto Cavalcanti, ele disse-me uma coisa extraordinária: "Nunca vi um cinema como o seu, mas tenho certeza de que você é um cineasta único no estilo, que se tornará, com o tempo, inconfundível". Eu não sou uma pessoa influenciada pelo cinema; sou influenciado sim, talvez, pela literatura, pelas artes plásticas, pela poesia, pela música, não pelo cinema.

Os curtas que fiz anteriormente serviram como uma escola. O cinema, como qualquer arte, precisa da *praxis*, do fazer; você precisa praticar cinema. Noel Rosa já dizia: Samba não se aprende na escola. A arte é uma coisa de instinto, mas você precisa da técnica, da compreensão da técnica, e isso você só compreende fazendo filmes e exercitando-se. Os curtas-metragens, para mim, foram um grande exercício de cinema.

Meu primeiro roteiro foi para um longa-metragem. Eu tinha 16 anos, nunca tinha lido nenhum livro sobre cinema, mas já tinha feito um roteiro com toda a minha nova linguagem fluindo; inventei termos, como, por exemplo, *movimento de passagem*. Então o cinema é uma coisa que nasceu em mim, uma das grandes paixões da minha vida.

Talvez o que mais tenha me entusiasmado nesse personagem do Blaise Cendrars fosse o fato de ele ter sido o pai da vanguarda poética. O Blaise foi o primeiro *beatnik* da história, ele viajava pelo mundo, jogou inverso: enquanto os americanos iam para a França, ele veio para a América. Esse entusiasmo pelo lado da aventura foi o que mais me entusiasmou. E eu tive a oportunidade de fazer um filme poético em toda a sua essência, com uma produção que, embora pequena, me dava segurança para fazê-lo. Fazer cinema por conta própria é uma coisa, patrocinado por uma empresa é outra. Você tem segurança, pode trabalhar melhor, você pode voar mais alto.

O Blaise veio ao Brasil para dar o *expertise* francês ao movimento modernista. Chegando aqui, ele viu um Bra-

sil que nunca imaginou e conviveu com pessoas tão cultas quanto ele, pessoas que estavam preocupadas em ver mais claro o nosso Brasil. Cendrars, quando tomou consciência disso, transformou sua postura de quem chegou para contar histórias e passou a ser um observador da nossa história. Essa foi a grande transformação que lhe foi imposta pela nossa realidade. Como eu faria um filme respeitando essa visão? Pensei muito sobre isso. Eu poderia ter feito um filme realista, não me custaria nada, arrancava o braço do poeta. Mas pensei: Isso é um desperdício, seria um novo filme de Joaquim Pedro de Andrade, talvez o cinema novo mutilasse de novo Cendrars, mas eu, não. Não tenho essa preocupação com a história, minha preocupação é poética. Na medida em que transformei os meus personagens em personagens não-históricos, em personagens poéticos, acho que respeitei profundamente a visão de Blaise e a dos modernistas. Fazendo do Blaise o anti-Blaise, trabalhei, no meu modo de ver, dentro da ótica cendrarsiana. Se ele fosse fazer, hoje, *Um Filme 100% Brasileiro*, acho que ele teria tido a mesma visão que eu tive quando transpus para o cinema essa coletânea de textos editados pela Perspectiva.

FC — Como foi o trabalho de seleção dos textos e sua transposição para o cinema?

Sette — Não foi um trabalho intelectual. Não foi um trabalho de vontade, foi um trabalho de instinto. Quando faço os meus textos, os meus poemas, o meu cinema, eu costumo trabalhar com montagens. Assim surgiu o Machado de Assis misturado ao Blaise Cendrars no meu filme, na cena em que aparece o Wilson Grey falando para o Cristo do Corcovado. É o texto de Machado *A Igreja do Diabo*, que é um texto do Diabo conversando com Deus, do mulato com o branco, da farsa com o Fausto, desse texto que caiu na minha mão na época da elaboração do filme. Eu já tinha uma grande admiração por Machado de Assis e, vendo o Blaise, sempre preocupado com o personagem do Diabo, que tinha lá no Febrônio, sempre relacionando as coisas entre o Bem e o Mal, tendo uma visão sempre dualista, veio a minha intuição, no meu modo de ver as coisas, a necessidade de colocar este discurso carioca na imagem de Cristo turístico envolto pela cidade diabólica, que o Wilson Grey representa muito bem, e a satisfação da descoberta de que Machado, a meu ver, é o pai da literatura modernista. A



Luciana Brandão e Ricardo Braz

José Sette procurou respeitar a visão poética de Blaise Cendrars, que chegou ao Brasil em pleno carnaval.

Lira Chinesa é um extraordinário poema, um exemplo desta produção modernista do século passado.

FC — Como você estruturou o filme em torno desses três personagens — Febrônio, o Coronel Bento e o Lobisomem de Minas?

Sette — Esses foram os personagens cendrarsianos a que eu me apeguei mais. Sempre achei que esses personagens representavam exatamente o Brasil. O Coronel Bento representa aquele matuto do interior, aquele cara que acha que a melhor terra do mundo deve ser o seu rincão, onde ele vive e onde manipula o seu poder. E, de repente, jogam-no numa grande cidade como Paris e é nessa transformação que ele vive o seu grande conflito. Blaise quis pegar um matuto, um bronco do interior, e colocá-lo em Paris. Então aquele personagem do Coronel Bento me cativou profundamente, era uma maneira de inverter o jogo, um caboclo brasileiro dentro de uma ótica estrangeira.

O Lobisomem de Minas representa, a meu ver, o colonizador no Brasil. Por que o colonizador? Porque quem fez as péssimas estradas de ferro no Brasil foram os ingleses, explorando a massa trabalhadora nacional. O outro é a loucura, que é a síntese do brasileiro e que, por coincidência, chama-se Febrônio Índio do Brasil. Todos nós temos um pouco do Febrônio. É aquela loucura mística. Febrônio representava, na sua loucura, no seu processo de enlouquecimento, todo um discurso de reflexão do Blaise sobre aquele personagem e retratava, de uma maneira distanciada, todo o povo brasileiro.

FC — Gostaria que você falasse sobre a construção dos planos.

Sette — Não há nenhum plano gratuito. Tem toda uma construção. Quando eu colocava a câmera, não tinha dúvidas, sabia exatamente como descrever aquela situação filmada. Isso não foi fruto de um trabalho de elaboração,

nasceu do fazer, nasceu ali, no momento. Como um poeta faz um poema, como um artista plástico faz uma pintura, como o maestro rege a orquestra.

Se você pegar o roteiro original e ver o filme, notará a diferença: ele foi se transformando no decorrer da necessidade daquilo que eu queria dizer. Tive a visão final do meu filme durante a filmagem. O único plano que eu tive que preparar antes foi o plano de abertura do filme. Mas, em verdade, eu nem imaginava se aquilo ia dar certo ou errado, o plano da boca do navio no mar, o navio singrando o Oceano Atlântico. Como mostrar isso? Pensei numa barca, num helicóptero, mas eu não tinha condições financeiras para isso. Tudo estava muito ligado às minhas condições financeiras. Não foi uma proposta de absurdo técnico, mas de absurdo criativo. Muitas vezes você cria pela técnica, usa efeitos especiais etc., mas eu tive que optar pela criação. O plano inicial do navio nasceu de uma descoberta que eu tinha feito — que voltou à minha cabeça — ao fotografar um filme para o Julio Bressane, o *Cinema Inocente*. Ele queria, na época, filmar o canal do mangue. Como íamos fazer? Então bolei o negócio de uma corda: eu descia a câmera na corda quase rente ao mangue, com uma grande-angular. Uma bolação que eu fiz para que ele tivesse a visão do mangue, no mangue. Eu descii a minha câmera em frente à quilha do transatlântico, com uma velocidade de 50 nós, uma ventania incrível, morrendo de medo daquela corda roer e a câmera ser esvaçada e se perder no mar. Mas, mesmo assim, descii a câmera ali, com a ajuda dos marinheiros, e fiz aquele plano. Aquilo foi o conhecido vôo cego, eu não sabia o que ia acontecer. Só depois de revelado o negativo é que eu levei um susto com a beleza das imagens. Você leva tanto susto quanto o espectador quando vê aquele plano pela primeira vez. Então o filme foi feito assim, em cima de um processo de criação que geralmente estava relacionado com uma pobreza de produção. Não por culpa do produtor, é bom que se diga.

FC — E a cenografia?

Sette — O Blaise Cendrars sempre gostou muito de artes plásticas, conviveu com muitos artistas, teve um *approach* principalmente em cima da arte modernista. Então eu não poderia deixar de colocar esse lado, esse amor que ele tinha pelas artes plásticas brasileiras, por Tarsila, Di, todos eles. Não poderia deixar de colocar isso no filme — mas como fazê-lo? Era uma grande dúvida que eu tinha. Então imaginei os cenários; o filme sendo envolvido pela manifestação plástica, recriação de toda essa

arte que eles tinham vivido nessa época. Em Minas, eu conheci três artistas plásticos de primeira grandeza, o Fernando Tavares, o Oswaldo Medeiros e o Paulo Gordan. Reuni esse grupo de pessoas, que trabalhava na Oficina Goeldi, lá em Belo Horizonte, e lhes propus fazer *Um Sorriso Por Favor*, que é um filme que tem cenários expressionistas. Nós trabalhamos juntos, produzidos por Mário Drummond, e fizemos um trabalho magnífico. Em *Um Filme 100% Brasileiro*, onde eu precisava de novo de uma cenografia forte, não tinha porque não chamar esses mesmos artistas plásticos. Eles trabalharam em cima de todos os artistas que conviveram com Blaise Cendrars. Se você tiver uma visão geral, você vai ver que tem Di Cavalcanti, Anita Malfati, Tarsila do Amaral, Ismael Néri... Todos estão ali, essa miscigenação da arte brasileira nos cenários do filme — este foi o meu interesse fundamental ao colocar aquilo. E também uma homenagem ao cinema expressionista alemão. Em todo o cenário eu tive uma preocupação de criar aquela perspectiva do expressionismo. Então, a arte colocada nos cenários é uma visão expressionista das artes plásticas brasileiras da época em que Cendrars passou aqui.

FC — E a participação do Wilson Grey?

Sette — O Wilson Grey é aquele personagem do Diabo, aquele cara que traz a inconsistência lúdica do ser. Dentro do cinema brasileiro, quem é o ator que eu posso colocar representando a danação? A meu ver, é o Wilson Grey. Eu filmei primeiro o Febrônio, foi a primeira coisa que eu filmei. A partir do Febrônio, eu falei: o Wilson tem que correr o filme inteiro. O que é o Wilson, em verdade? É o ego nacional, é a antítese do Blaise. A dialética cendrarsiana tem, numa de suas facetas, esse personagem, esse lado diabólico que acompanha o país da loucura. Quando li *A Igreja do Diabo* eu vi que tinha que pôr o Machado no filme. Quem faria o personagem machadiano? O Wilson, porque era o Diabo falando com Cristo. E onde estava o Cristo? No Corcovado. Então estava tudo aí. Por que não usar essa paródia? O Wilson Grey só foi colocado no filme por representar o Exu, um ministro das relações exteriores das divindades que eu queria trazer para o filme. Uma divindade que fazia o contraponto na minha linguagem cinematográfica. Eu precisava desse personagem para identificar esse contraste entre o pensamento cristão — que é a nossa visão brasileira das coisas — e a visão pagã, que era a visão do Blaise, do francês culto, do aventureiro mutilado pela



Luciana Brandão e Ricardo Braz

O filme é pontuado pela presença de um personagem diabólico (Wilson Grey), que comenta e interfere na ação.

guerra. Para o contraponto disso, formando então esse processo dialético, eu tinha que ter um outro personagem que representasse a visão do Mal, do incentivador, do homem que provoca os conflitos presentes em toda a construção do filme. O Wilson apareceu em boa hora.

FC — Como você situa este teu primeiro longa metragem dentro da tua carreira cinematográfica?

Sette — Não foram os meus 20 anos de cinema e não foram os meus 39 anos de vida que me fizeram permanecer e continuar a viver a sétima arte, mas sim o conflito de fazê-la, porque fazer cinema é ter uma idéia de vida, é convencer primeiro a você e depois a terceiros de que ela é boa e cinematográfica, é trabalhar para dividi-la, estruturando as imagens plano a plano. É desenhar os perso-

nagens, redesenhar, ler e reler o texto original, se preciso mil vezes, até o Espírito Santo baixar. É fixar as seqüências, é entrelaçar os movimentos até formar a espinha dorsal da composição. É compor e orquestrar a sinfonia, chamar os atores, os técnicos, os músicos, buscar cenários, derramar tintas de várias cores sobre metros e metros de pano. É contar história, brigar, berrar, chorar para que tudo dê certo. É fazer poesia, magia, é vida dura, trabalho exaustivo e muito pouco dinheiro.

Um Filme 100% Brasileiro é a síntese de todo um trabalho de 20 anos de cinema. Nele está o melhor que eu fiz. Para mim, foi quando tive mais certeza das coisas que eu queria. Foi a realização que mais me satisfaz.