"O primeiro filme é a grande experiência"

Entrevista com Fernando Silva

Fernando Silva nasceu em 1945, em Moçambique. Foi para a Inglaterra (1969) estudar Engenharia mas acabou cursando a School of Television Production e a London Film School. Em 1970 realiza, com o grupo de cinema da Highgate School, o curta-metragem Maliciousness. *Três anos depois dirige o média-metragem* Um Vôo Cego ao Nada, *homenagem ao poeta Reinaldo Ferreira. Em 1974 volta a Moçambique e trabalha como assistente na fase final do filme* Deixe-me Subir às Palmeiras, *de Lopes Barbosa. Passa a fazer fotografia e câmera para cinejornais, registrando momentos de grande importância histórica para Moçambique. Em 1976 colabora na fundação do Instituto Nacional de Cinema da República Popular de Moçambique, onde inicia a formação de pessoal e documenta as grandes transformações do processo revolucionário. Nesse período realiza os documentários periódicos* Kuxa Kanema (Surge Cinema). *Entre 1977 e 1979 fez vários trabalhos com os novos cineastas moçambicanos e com cineastas estrangeiros que foram a Moçambique, entre eles Jean-Luc Godard, Abbi Medondo e Jean Rouch. Em 1979 participa de* Mueda, Memória e Massacre, *de Ruy Guerra, fazendo a fotografia e câmera. Realizou ainda* Mapai *(1976), sobre a luta do Zimbabwe, e o documentário-ficção* Moçambique, um Ano de Independência *(1976). Veio para o Brasil em julho de 1979 onde, entre outros trabalhos, escreveu com Gilberto Loureiro o roteiro* A Mulher sem Pecado, *baseado na obra de Nelson Rodrigues. Fez a direção de produção dos seguintes filmes:* O Beijo no Asfalto *(1980), de Bruno Barreto;* Engraçadinha *(1981), de Haroldo Marinho Barbosa;* Índia, a Filha do Sol *(1982), de Fábio Barreto;* Gabriela *(1983), de Bruno Barreto; e* Inocência *(1983), de Walter Lima Júnior, entre outros. Em 1984 realiza o seu primeiro longa-metragem de ficção:* Amenic (Entre o Discurso e a Prática). *Volta a trabalhar com Ruy Guerra como diretor assistente de* Ópera do Malandro *(1986).*

Fernando Silva — O meu gosto pelo cinema começou na adolescência, aquela grande vontade de ver filmes, desde a aventura, que era uma coisa que me apaixonava muito, até os seriados.

Eu entrei para o cineclubismo depois de ver *Morangos Silvestres*, do Bergman. Eu tinha 14 anos e este filme mudou completamente a minha visão do que era o cinema. Passei então a freqüentar um cineclube que existia em Lourenço Marques.

Logo depois comecei a fazer filmes em 8 milímetros. O primeiro filme que eu fiz foi sobre o *Quilômetro de Arranque*, uma corrida de carro com um quilômetro de distância. Fiz os planos a partir de coisas lidas, já influenciado pelo cinema, *closes* da roda, planos de perspectivas do carro, o carro passando em alta velocidade, com a câmera perto. É aquela coisa do primeiro trabalho que você faz. Esse eu completei, montei, fiz uma abertura com animação. Os outros eu fui filmando mas não terminava.

Estudar Engenharia na Inglaterra foi uma imposição de família. Eu queria ir para o IDHEC. Tive um período de aprendizagem de inglês, em Brington, para poder entrar na faculdade. Um dia, ao chegar em casa, eu vejo uma seqüência de filmagem sendo feita em frente à minha casa, na praia. Evidentemente fiquei vendo a filmagem, feita com tudo aquilo que a gente sabe que é um filme, coisa que até então eu desconhecia. Eu só conhecia por documentário, por literatura. E foi aquela coisa: é isso que eu vou fazer. Então desisti, parei com tudo e resolvi procurar a Londres Film School, comecei a procurar várias escolas de cinema. Passei a freqüentar escolas antes de entrar. Acompanhei muitos cursos. Fiz um curso na School of Television Production, que tinha direção, e fiz um de extensão no trabalho de câmera, que era uma coisa que eu curtia muito. Sempre tive uma relação muito próxima com a câmera, a forma de filmar, a forma de angular, a forma de me aproximar.

Quando voltei para Moçambique eu fiz muitos *Kuxa Kanema*. Eu tinha uma grande paixão pela câmera. Filmei anos e anos, filmei tudo. Eu praticamente fui a única pessoa que ficou fotografando a revolução moçambicana, registrando todo o processo de falência do colonialismo, a saída do governo português e a entrada do governo revolucionário da Frelimo.

Logo depois vem a minha experiência com o Ruy Guerra, *Mueda, Memória e Massacre*, primeiro trabalho. Na verdade, eu tive um outro trabalho anterior com o Ruy, foi uma viagem que fizemos às zonas libertadas logo após a independência. Meu primeiro contato com o Ruy foi essa viagem, que o Ruy fotografou e eu filmei. Mais tarde utilizei esse material em *Moçambique, um Ano de Independência*, uma mistura de ficção com documentário, o primeiro longa-metragem que se fez de Moçambique.

O *Kuxa Kanema* foi uma das coisas mais importantes que eu fiz em cinema. O público ia ver os *Kuxa Kanema* e se apaixonava pelo documentário, essa coisa da linguagem que acabou por ser uma realidade das mudanças que houve. Essa nova audiência passou a ter uma relação com as imagens que nós fazíamos. Eu dirigia os *Kuxa Kanema*

mas ele era realizado por um grupo de trabalho. Ele passou a ser um verdadeiro espelho das pessoas, porque era feito de uma forma quase *verité*. Era o primeiro documentário mensal da República de Moçambique.

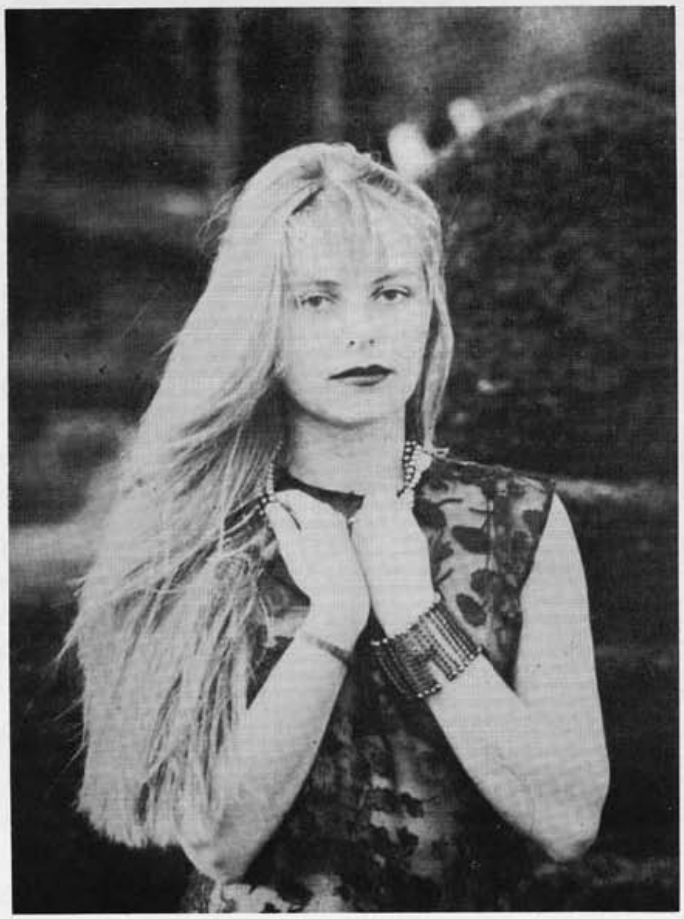
Filme Cultura — Por que você escolheu esse tema para o seu primeiro longa-metragem? De onde veio essa proposta de uma reflexão sobre o que é um diretor de cinema fazer um filme no Brasil, as relações com o produtor, o interesse comercial etc.?

Fernando — Às vezes eu também me pergunto por quê. Eu tive oportunidade de fazer outras coisas. Mas talvez se explique através da trajetória da minha chegada ao Brasil, vindo de Moçambique, onde existia um processo novo, um processo socialista onde se acreditava em formas diferentes de colocar o cinema. E talvez exatamente porque ao chegar ao Brasil, eu sabendo fazer cinema, imediatamente fui trabalhar em cinema. Como estudei na Inglaterra e tenho muitos anos de trabalho em Moçambique, onde fundei o Instituto Nacional de Cinema, tenho o conhecimento de toda uma área do cinema. Evidentemente que eu podia fazer um belíssimo trabalho de produção, porque eu tenho conhecimento e era fácil, era uma forma imediata de ganhar dinheiro e me sustentar aqui no país e de preparar os meus trabalhos, os meus filmes. Mas como surge, portanto, o *Amenic* nessa história? E esse tema? Porque talvez fosse a coisa que eu mais conhecia dentro desse país. O laço que me estava ligando mais, ao chegar ao Brasil, foi o cinema. E foi por aí que surgiu a primeira vontade de fazer alguma coisa em torno disso. O que me trouxe ao Brasil são várias coi-

Arnaldo Pinto

A influência do processo de trabalho que Fernando Silva desenvolveu em Moçambique está presente em Amenic.

sas, uma delas é a música. As raízes que eu tinha que fincar nesse novo país onde estava são raízes culturais, é através do cinema que eu estou fincando essas raízes, porque é o meu trabalho, e é através desse meu trabalho que, quando chego de fora, eu tenho talvez um privilégio que as pessoas de dentro não têm no dia a dia. Sou um grande observador, e venho, inclusive, de um processo diferente. Houve realmente coisas que me desgostaram muito, em relação ao cinema, e houve coisas que me apaixonaram muito. E com as coisas que me chocaram muito e outras que me deram um grande prazer no cinema, eu comecei, aos poucos, a construir no meu dia a dia a história que eu achava que se devia fazer. E como qualquer outra coisa que acontece, comecei a escrever um roteiro. Houve coisas que me indignaram e outras que me apaixonaram, e o *Amenic* é exatamente uma história de verdades que eu acompanhei nos meus primeiros trabalhos no Brasil. Essa experiência como diretor de produção me permitiu acompanhar de perto o cinema, que é a minha paixão. Trabalhando no cinema consegui ver todo o tipo de situações que um filme oferece, não só no Brasil, mas em qualquer lugar do mundo, as dificuldades, as injustiças, as competições. Comecei a analisar isso tudo, o mundo do cinema, que é um mundo maravilhoso como a gente sabe, mas cheio dessas contradições, dessas histórias, algumas maravilhosas, algumas terríveis, algumas marcantes para qualquer pessoa, e era muito forte encontrar isso dentro de uma sociedade capitalista, como eu estava passando a conhecer. E acontece que, ao mesmo tempo, eu tinha uma grande paixão pelo cinema brasileiro, basta dizer que os primeiros filmes que eu vi do cinema novo foram em Moçambique. Quando estudei na Inglaterra, ia ver filmes do cinema novo que passavam nos cineclubes. Vi *Vidas Secas, Os Deuses e os Mortos, Os Fuzis,* os filmes do Glauber, *São Bernardo,* eu vi muita coisa do cinema brasileiro. Por essa grande paixão pelo cinema brasileiro, por passar a trabalhar no cinema brasileiro e ver todo o seu processo eu o abordei porque era aquilo que eu mais conhecia, era aquilo que estava no meu dia a dia.



Paula Gaetan: uma imagem na memória do diretor.

FC — Em que momento da tua carreira você resolveu fazer um longa-metragem?

Fernando — Eu tenho um roteiro, no qual estou trabalhando agora, escrito em 1976, em Moçambique. É um longa-metragem, eu estive sempre ligado ao longa-metragem. Quando cheguei da Inglaterra, escrevi um roteiro. A primeira coisa que eu fiz ao chegar em Moçambique foi fazer assistência, mas escrevi um roteiro chamado *Um Vôo Cego ao Nada*, que é a vida de um poeta, o Reinaldo Ferreira. Eu estava começando, então foi muito difícil, mas eu armei, tentei arranjar produção. Comecei a escrever esse roteiro na Inglaterra. Lá eu fiz um filme, em 1973, *Um Vôo Cego ao Nada*, que é um curta-metragem. E comecei a escrever o roteiro da vida dele pensando num longa-metragem.

Desde a época que eu freqüentava os cineclubes que eu pensava em fazer um longa-metragem. Me aproximei do cinema através do longa-metragem. Comecei a escrever esse roteiro, ainda hoje tenho ele escrito, e gostaria de terminar. Depois em Moçambique, após a Independência, eu trabalhei nesse roteiro que ficou pronto em 1976, e fiz uma tentativa de realizar uma co-produção com a Alemanha, a RDA. Atualmente o trabalho está com o título de *Tempestade da Terra*, e deverá ser o meu segundo longa-metragem.

FC — Como se configurou a produção do *Amenic?* Você não tinha conseguido fazer aquele longa em Moçambique e acabou conseguindo fazer outro filme no Brasil, em 1984.

Fernando — Em Moçambique havia uma prioridade, que era registrar o processo revolucionário. Então, naturalmente, pelo processo eu não podia pensar em ficção, tive que me engajar no processo que era o *Kuxa Kanema*, que era o dia a dia, desde a preocupação da falta de transporte até o ataque rodesiano a Mapai. Eu não tinha como pensar em fazer um trabalho de ficção com a equipe, tinha que fazer era aquilo naquele momento. Foi no Brasil que eu, evidentemente, tive a oportunidade de fazer aquilo que eu estava querendo fazer há 10 anos.

Por estar há cinco anos fazendo a revolução eu não tinha como, não dava nem para pensar. Inclusive dava para pensar no sentido de eu ter proposto à RDA para coproduzir, mas uma coisa que seria feita três, quatro ou cinco anos depois. A preocupação existia, a vontade existia, mas naquele momento a importância política era outra, a minha vida estava voltada para a revolução, para apoiar a revolução.

FC — Como a tua experiência anterior no cinema se reflete no *Amenic?*

Fernando — As pessoas até ficaram surpresas. Havia colegas meus que estavam fazendo assistência de direção e direção de produção na mesma altura em que eu cheguei e que não estão conseguindo fazer os seus longas-metragens. E eu consegui fazer o meu, que está pronto há três anos. Exatamente por isso: primeiro, por essa força de vontade que nos leva a concluir as coisas em cinema, que é uma coisa que acompanha cada um, essa vontade de fazer um filme, um lado muito rico de todo cineasta; e por outro lado, pela minha experiência, eu consegui concluí-lo exatamente pela minha experiência. Porque eu fui com tudo, fui com o peito aberto para uma coisa que domino. Consegui fazer um filme por um quinto do preço de qualquer filme que se fazia naquela altura, e isso inclusive não era uma coisa que estava interessando naquela altura. Houve logo uma tendência em afirmar que o *Amenic* nunca seria concluído, que ele seria um produto mal acabado, e não foi, tanto que no Rio-Cine Festival ele ganhou o prêmio de melhor fotografia. Eu consegui fazer o filme inteiro através dos trabalhos que eu produzi no Brasil, fui guardando o dinheiro, comprando latas de negativo, me preparando para fazer o meu longa-metragem. E fiz alguns acordos interessantes com atores para conseguir fazer o filme comigo, com a equipe técnica, essas pessoas realmente foram extraordinárias, elas apoiaram muito a feitura do filme, senão seria impossível. Além dessas pessoas que permitiram a realização do filme, teve duas ou três pessoas que investiram no filme. E foi através de pequenos investimentos que eu consegui arranjar dinheiro para poder concluir o filme. A partir daí eu achava que a Embrafilme, depois de ver o material, como um órgão do Estado que apóia o cinema, deveria finalizar o filme. E foi o que aconteceu. Eles viram o material e autorizaram terminar o filme. Só que demorou muito tempo para sair o dinheiro e o filme só foi concluído um ano depois, em 85.

FC — O título *Amenic (Entre o Discurso e a Prática)* significa que você quis colocar de maneira imediata para as pessoas o cinema ao contrário, um outro lado do cinema?

A experiência do ator Joel Barcelos foi importante.

Fernando — Exatamente. É o avesso do cinema, é o outro lado do cinema. Você vendo o filme percebe que existe uma abordagem através do que está no entreato, entre a câmera e o ato, no meio, é uma coisa que eu procuro. Portanto, é através da vida sentimental de um casal de cineastas, é o que está não só na vida das pessoas que fazem o cinema, mas também o que se passa atrás das câmeras; tem várias seqüências no filme que a gente mostra por trás das câmeras. Tem aspectos muito reais de uma equipe de filmagem. *Amenic* representa um pouco atrás disso, que era o lado observador, como se tivesse uma pessoa observando não só aqueles que fazem cinema como também o momento em que elas fazem o cinema.

Quando eu analiso hoje o filme, depois de feito, verifico que eu ainda tinha uma grande influência do processo de trabalho que vinha desenvolvendo em Moçambique. A linguagem dele é um pouco guerrilheira; é um pouco ainda querer falar a verdade. Há uma influência ainda muito grande no *Amenic* do meu trabalho anterior. Hoje, talvez eu desse um tratamento diferente. Daí a importância de poder fazer as coisas no tempo certo. É muito difícil começar a pensar num projeto e só conseguir realizá-lo daqui a cinco anos, normalmente acontece isso.

FC — Como foi o trabalho de direção de atores?

Fernando — Eu tive uma experiência extraordinária. O primeiro filme é sempre o primeiro filme e será sempre o primeiro filme, e eu acho importantíssimo, porque é através da tua experiência de um primeiro filme que se determina a tua essência como diretor, porque ele é a grande experiência, é a grande realidade. Havia dias em que eu não entrava na moviola, eu entrava num consultório de psicanálise, porque o filme me obrigava a refletir tudo a todos os níveis, desde o nível pessoal ao nível estético, ao nível de abordagem. Tirando o lado artístico, da arte cinematográfica, ele entra também muito dentro de você como pessoa, você se analisa, obriga-te a refletir muito em termos daquilo que você está querendo fazer, o porquê até de fazer. É uma experiência realmente maravilhosa, às vezes muito dolorosa. É uma

Joel Barcelos e Aldine Müller estão juntos num filme onde o cinema brasileiro é o tema central.

experiência em que você aprende a solidão do diretor, aprende a solidão da decisão. Eu acho que há um momento de solidão muito grande na criação. Você aprende muito isso, é muito patente. Eu tive uma experiência muito grande em termos de direção de atores, é uma coisa que eu gosto muito. Sempre tive muita vontade de ir a algum pormenor em que você orienta um ator para fazer determinadas coisas que entram no mundo que você está criando. O próprio ator já te traz isso quando você o escolhe, você escolhe um ator que já traz um pouco aquilo que você quer fazer do ator. Mas há coisas em que você fica com vontade de que ele tenha uma expressão.

Aquilo que você trabalhou durante anos no roteiro, aquela visão que você tem de criar uma seqüência em que existe um olhar apaixonado, que existe uma reação agressiva, todo esse lado que compõe uma parte dramática da interpretação do ator você já trabalhou, às vezes ela vai mudando, mas há uma base que você quando pensou e escreveu a seqüência ficou com ela. Você tem os olhos da pessoa, você tem a fisionomia, tem o olhar, tem a intenção do gesto, então por isso é que você vai trabalhando antes, e quando chega na hora de fazer, às vezes, torna-se até difícil de fazer, às vezes é mais fácil pensar do que fazer, por isso que a primeira experiência é muito grande. Eu tive momentos de grande dificuldades para passar aquilo que eu estava sentindo. E fica aquela equipe inteira, esperando você, fica aquele ator experiente esperando você, e você fica com esse dilema: estão esperando, mas o que que eu faço? Digo qualquer coisa ou digo aquilo que eu sinto? É um momento muito importante na vida de um diretor, ficar sem saber como orientar uma coisa que ele já pensou, já viveu várias vezes, já sonhou, já ficou até de manhã bebendo sozinho pensando nessas coisas e chega na hora não consegue. Porque é difícil filmar, não é fácil dirigir, não é fácil coordenar tudo, desde o quadro, a *mise-en-scène*, desde problemas que você passou, até pessoais. Você quase fica dormente dentro do processo, porque são momentos grandes, são momentos de você filmar aquilo tudo que você gosta, a voz de "câmera", a voz de "ação", as pessoas te trazendo informações em relação ao ator, em relação ao figurino, há momentos de grande cansaço, e às vezes isso dificulta. Então, em relação à direção de atores me passou algumas vezes esses momentos de grande dificuldade de orientar, uma coisa que eu já tinha vivido e sabia até o que queria. E teve uma outra coisa que é complemento disso e que é muito importante. Eu não sei por que, não queria usar uma imagem feminina que fizesse televisão. Hoje eu não tenho mais essa visão, mas eu imaginava um pouco uma imagem descartável, atrizes com as quais eu tinha trabalhado em vários filmes, como diretor de produção. Eu não percebia o porquê mas eu queria uma imagem diferente. Eu tinha uma relação estranha com a novela, também não sei explicar bem por quê. Eu fui buscar uma pessoa que eu vi quando estava fazendo o *Gabriela*, em Parati, que foi a Paula Gaetan que é a atriz principal do filme e o personagem principal do filme. Eu a conheci em Parati, não sabia quem era. Ela estava passando férias lá, e o Doca, que era o assistente de câmera, um dia antes da gente vir embora me mostrou umas fotografias e havia uma dela. Aquelas imagens ficaram na minha memória. Um ano e tanto depois, eu procurando a pessoa que faria o personagem do *Amenic*, que, por coincidência, tinha o nome da Paula, não encontrava nas atrizes uma pessoa que se adequasse. E sabe o que aconteceu? A pessoa que está trabalhando na produção comigo diz assim: "Eu tenho alguém muito parecido com essa pessoa, que é a viúva do Glauber". Eu disse: "Quem é a viúva do Glauber?" Eu não conhecia. Era justamente a pessoa que eu tinha visto em Parati. Essa é uma grande coincidência. A Paula Gaetan estava em Porto Seguro. Três dias depois eu peguei um carro e fui para Porto Seguro procurar a Paula Gaetan. Antes eu já havia falado com ela pelo telefone. Encontrei com ela em Porto Seguro e entreguei-lhe o roteiro. Ela leu o roteiro em três dias. Então decidiu fazer o personagem. Ela só tinha tido alguma experiência anterior no *A Idade da Terra*, com o Glauber Rocha. Aí foi extraordinário. Mais tarde eu volto com ela e começo a fazer o filme com um ator que é o Joel Barcellos, um dos atores de maior experiência, um ator marcante dentro da cinematografia brasileira, com todo o seu peso de conhecimento, de experiência, de domínio, muito técnico, e tenho uma pessoa que não é atriz propriamente dita, fez um trabalho com o Glauber, fez alguns vídeos, mas que era uma coisa sempre mais ao nível da improvisação, mas é uma pessoa com muito conhecimento de cinema, muito sensível, muito agressiva, cheia de interesse, uma pessoa com esses dois lados — um lado agressivo e um lado de ter um peso por ter vivido com o Glauber. E tinha também o Joel Barcelos. Eu, evidentemente, passei a me preocupar muito mais com a Paula do que com o Joel. Eu passei a aceitar praticamente as propostas do Joel, e me preocupava em dirigir mais a Paula.