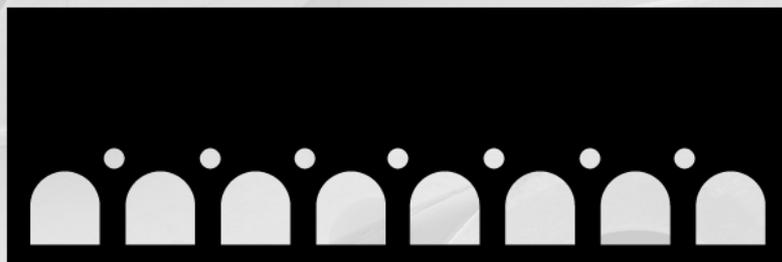


**ENTREVISTA
SERGIO SANTEIRO**

O CINEMA ALTERNATIVO CARIOCA



SERGIO SANTEIRO

ENTREVISTA PARA O PROJETO

Entrevista 1: 22-3-2006 Fita 1 + Fita 2

Entrevista 2: 31-3-2006 Fita 1 (3) + Fita 2 (4)

Entrevista 3: 7-4-2006 Fita 1 (5) + Fita 2 (6) + Fita 3 (7)

Entrevista 4: 16-11-2006 Fita 1 (8) + Fita 2 (9)

E1, FITA 1 (1)

22 DE MARÇO DE 2006 – ESTÚDIO

Roberto: Estamos hoje no dia 22 de março de 2006 e estamos dando continuidade ao projeto “Cinema Alternativo Carioca” entrevistando hoje o cineasta Sérgio Santeiro. Então, começo a pedir informações biográficas. Eu sei que o rapaz nasceu em 44 e eu suspeito que foi já no Rio de Janeiro. A sua família veio pra cá, né?

Santeiro: É. Eu nasci em Copacabana, beijado pelas águas do mar, o que é muito precioso pra uma família mineira, que é a minha de origem. Minha família é de Sabará, em Minas, e meu pai veio pro Rio de Janeiro, por volta dos anos 40 e eu nasci em 44, em Copacabana.

Roberto: E criado em Copacabana....

Santeiro: Mal criado...

Roberto: E muito cedo no Padre Antônio Vieira, ou só no ginásio, onde nos encontramos. Aliás, eu o vi de longe, a figura do poeta.

Santeiro: Não, o Padre Antônio Vieira eu só entrei naquela época, chamava-se científico e clássico, que era o segundo ciclo. Eu passei por vários colégios, começando pelo Princesa Isabel, depois pelo Brasileiro de Almeida, onde fui aluno dileto da Teresa, que era mulher do Tom Jobim. O Brasileiro era da família Jobim: Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. E só para ressaltar a minha importância, o meu cadastro artístico pessoal. E depois eu fui do Melo e Souza, depois eu fui do Colégio São José, na Tijuca, internato. E finalmente me libertei e fui pro Padre Antônio Vieira, onde completei esse período pré-universitário.

Roberto: Você me contava, então, que ia se dirigir pro Itamaraty, mas que a descoberta de Gilberto Freyre provocou um percurso alternativo, que até hoje te persegue.

Santeiro: Aconteceu uma coisa muito engraçada, porque eu nessas épocas de escola, de colégio, todo mundo tem suas fantasias do que que vai fazer da vida, essas coisas. Eu era encantado, por conta do Guimarães Rosa, eu era muito encantado com o Itamaraty, inclusive eu já tinha feito uma visita a ele na Divisão de Fronteiras, onde ele trabalhava, e ele era uma pessoa super-formal. Eu acho muito

curioso como, na maioria das vezes, ou em muitos casos, a imagem que a gente faz da pessoa não bate muito com a pessoa na realidade. As pessoas são muito mais complexas do que a imagem, e ninguém é uma coisa, todo mundo é múltiplo, faz vários papéis. E o Guimarães era uma dessas pessoas. Mas eu fiquei muito encantado com aquilo, com as viagens internacionais. Eu lia muito nessa época, quando se lançaram essas coleções de bolso, eu tinha as coleções de literatura todas, lia aquilo tudo, viajava sem sair. Viajava nos livros, sem sair do lugar. Depois eu descobri que esse é o grande mistério do cinema. No cinema você viaja sem sair da poltrona, você fica sentadinho ali, viajando por aqueles filmes todos, aquele mundo todo. Antes, a primeira versão das viagens era essa, por escrito, nos livros. E grandes paixões literárias, eu tinha uma fascinação muito grande. Aí quando eu peguei os papéis, programas, do Instituto Rio Branco, tinha uma bibliografia e a bibliografia tinha lá Gilberto Freyre, Casa Grande e Senzala. Eu li aquilo e fiquei absolutamente enlouquecido, porque eu sou mulato, né, quer dizer, eu sou meio clarinho, mas enfim, com um pé e meio na África, possivelmente, não na Pequena África, mas enfim... na mãe África. Aí eu fiquei uma coisa. Isso aqui é a quinta maravilha do planeta, eu quero fazer isso aqui, não queria saber de outra coisa. E aí fui me informar e tinha o curso de sociologia e política da PUC. Abandonei... Foi interessante pelo seguinte, a minha perspectiva internacionalista se esgotou nesse momento. A partir daí eu perdi qualquer interesse no que se passa além do oceano e fiquei interessadíssimo em tudo que se passa para cá do oceano. Virei um nativista, um conceito primoroso que eu cultivo há muito tempo. Não tem nada a ver com nacionalismo, que é uma questão de política, uma bobagem. Agora o nativismo é uma questão interessante que eu reivindico como ...

Roberto: Ser local.

Santeiro: Eu acho que todo mundo tem direito aos sete palmos que ocupará na vertical, ele tem direito na horizontal. Você tem direito ao seu entorno, do nascituro, o entorno aonde ele veio à luz. E você pode trocar isso com os outros. Chega pra cá, chega pra lá, junta, separa, brinca, etc. Até com estrangeiro também pode, mas é difícil você convencer os estrangeiros da recíproca dessa proposta.

Roberto: Então você entrou com mais ou menos dezenove anos na PUC. A relação com o cinema se dá ao longo do curso de sociologia, cineclubismo, o Paissandu, aquele universo regido pelo cinema, o cineclube da Aliança.

Santeiro: Depois o cineclube da ABI, depois a primeira cinemateca do MAM, que era dirigida pelo nosso querido Sanz, que era no subsolo do prédio....

Roberto: Já era a cinemateca que depois se tornaria a cinemateca do MAM.

Santeiro: É, é. E aí o Sanz se desentendeu com a dona do museu, do Correio da Manhã, a Guiomar Muniz Sodré Bittencourt. Aí ele saiu e entrou o Cosme e aí começou a Cinemateca, desenvolveu a cinemateca gerando a sessão no Paissandu e todas aquelas coisas. Agora a minha aproximação com cinema veio por aquela paixão por alguns filmes. Inclusive, quando eu era muito pequeno, o primeiro filme que eu me lembro como marcante foi o *Tico-tico no fubá* que eu assisti no Roxi, que ainda existe, da Vera Cruz, com a Tonia Carrero. Eu me apaixonei perdidamente pela Tonia Carrero, porque era uma

coisa lindíssima, ela é até hoje, mas na época era uma coisa deslumbrante e o filme era uma coisa também apaixonante, que era a história do Zequinha de Abreu, um músico romântico.

Roberto: Anselmo Duarte.

Santeiro: Que também é lindíssimo. Mas aí eu não enfatizo muito, que é homem, não fica nem bem ficar dizendo que ele é muito bonito e tal. E ele está cansado de saber disso. Ninguém precisa falar que ele já não aguenta mais. E foi a primeira coisa, eu fiquei meio assim, saí cantarolando as músicas. A valsa branca que era lindíssima, e o *Tico-tico no fubá* propriamente dito, que eram as canções do Zequinha de Abreu. Eu era pequeno, não me lembro que idade eu tinha. E a outra grande impressão que eu tive foi o *Rio quarenta graus* que eu vi no cinema Copacabana e, no final, eu ia saindo do cinema e ia passando o bonde – o treze – e eu fiquei né... Porque o final do filme era o menino tentando pegar o bonde e acaba atropelado pelo ônibus. Eu fiquei vendo aquela situação, o bonde passando e eu fiquei. Claro que, felizmente, eu não quis repetir o filme, mas, enfim, fiquei com aquela sensação. Aí quando eu entrei na faculdade, tinha aquelas coisas, aqueles cineclubes.

Roberto: Um filme politizador de uma certa forma, que gerou nos jovens uma consciência eventualmente incômoda, dissidente no momento seguinte.

Santeiro: É um filme seminal, um filme deflagrador, de várias coisas.

Roberto: E o movimento do Cinema Novo como um todo, Glauber, foi muito marcante?

Santeiro: Não. Aconteceu que, na faculdade de sociologia, eu tinha um grupinho que discutia nouvelle-vague. Era eu, Haroldo Marinho Barbosa, Paulo Thiago, Sidney Miller, que ficava lá discutindo os filmes, aquela coisa. Hoje não sei, mas naquela época a gente via um filme e ficava falando horas, um fala de um, outro fala de outro. E foi nessa época que apareceu o Festival JB, 65, e o Antônio Calmon fez um filme chamado *Infância*, que acabou ganhando o festival¹. E eu acompanhei a filmagem porque eu não me imaginava fazendo filme, apesar de gostar muito, não tinha essa coisa. Eu tinha feito uma incursão no cineclubismo mal sucedida porque eu tinha programado o *Descobrimento do Brasil*, do Humberto Mauro, no cineclube da PUC, que só passava Doris Day, essas coisas. Aí eu fui falar com o coordenador. Precisa passar alguma coisa importante. Descolei o *Descobrimento do Brasil*, carreguei as latas. Graças a Deus era em 16 mm a projeção. Em 35 não ia dar para eu carregar as latas. 16 já era um feito, você carregar aquelas três latas, não é qualquer um que carrega aquilo. Ainda mais eu, que era e ainda sou, uma pessoa mirrada. Eu não sou um atleta. Mas carregar lata de filme a gente carrega. Carreguei várias. Hoje em dia não precisa mais carregar que vira tudo ...

Roberto: Tudo virtual...

¹ Na verdade o filme levou o 2º lugar na categoria de filmes sonoros.

Santeiro: Ou nem disquinho, vira tudo ... (risos). Mas foi um fracasso de público, ninguém foi ver o filme. Fiquei desesperado, saí chutando cadeira.

Roberto: Te aproximou mais ainda da coisa...

Santeiro: É. E aí eu fiquei sabendo do cara que organizava o cineclube que pouco depois de eu sair chegou a turma do Cinema Novo, que era o Cacá, o Jabor, que foram lá ver o filme. O público alvo, os estudantes, essa gente que fica vendo essas bobagens por aí não se motivou a ver o *Descobrimento do Brasil*, o que eu achava uma coisa... Mas enfim... E tinha essa roda de conversa. O Antônio fez esse filme pro festival JB. Eu acompanhei as filmagens, discordei do filme. Depois que ele passou o filme, veio perguntar minha opinião, eu disse 'é muito sentimental'. Eu acho que precisava de uma coisa mais crua, mais durona e tal. E aí eu fiz um filme, que é o *Paixão*...

Roberto: Dentro desses parâmetros.

Santeiro: É, que aí era uma coisa...

Roberto: que entrou no festival no ano seguinte.

Santeiro: Entrou no ano seguinte.

Roberto: Como é que é o *Paixão*, que é um filme mitológico?

Santeiro: o *Paixão* é uma parábola do golpe de 64. Ele foi feito em 66. São três personagens, um filme mudo, com música apenas. São três personagens, um agitador de favela, que é filmado na favela, fazendo discurso; um professor, que é filmado dando aulas numa universidade, na PUC, evidentemente, e um profeta, que fala pro mar, fala pra lagoa. E eles vão sendo sucessivamente perseguidos, vão fugindo nos espaços que eles ocupam, depois eles trocam de espaço. Um aparece aqui, outro aparece ali, até que um deles, justamente o profeta, o que fala pros peixes, ele se volta para revidar a perseguição, é metralhado e aí morrem os três. É a história do filme. Mas eu gosto muito dele. Eu costumo dizer, embora não seja muito recomendável, que é a melhor coisa que eu fiz na vida. E realmente é.

Roberto: O filme é de quanto tempo?

Santeiro: Tem nove minutos, PB, 16, com atores.

Roberto: Quem eram os atores?

Santeiro: O agitador era o Wilson de Moura, o professor era o Mario Prieto, que era um ator de teatro amador muito atuante, e um jovem ator vindo de Pernambuco chamado José Wilker o profeta.

Roberto: O José Wilker fazia um papel, é? E esse filme, qual foi o impacto do filme? Ele passou no festival com toda sua expectativa...

Santeiro: Criou-se um problema.

Roberto: Foi um momento anterior à censura. Acho que é no terceiro ano que eles começam a censurar.

Santeiro: É. O filme é muito surpreendente, é muito experimental, entendeu? Ele foi considerado um filme hermético. As pessoas não sabiam direito o que estava acontecendo. O filme é muito agitado, muito ... É uma montagem ...

Roberto: Tem até um plágio célebre, que é o tal do *Terra em transe*.

Santeiro: É. Teve essa história aí que o Barreto inventou. Mas o Barreto inventou várias histórias. Essa história também ele inventou. Mas infelizmente não tem como comprovar. Fica mais uma das histórias do Barreto.

Roberto: nesse momento você não conhecia ainda o pessoal do Cinema Novo.

Santeiro: Eu conhecia através do Antônio Calmon, porque no festival JB, onde o Antônio se revelou, o Cacá convidou o Antônio pra ser assistente de direção da *Grande cidade*, que era o filme que ele ia fazer. E o Antônio que foi um assistente de direção surpreendente de vários filmes, dos filmes do Glauber depois, alguns deles. É uma figura muito interessante. E eu pegava umas caronas de vez em

quando. Peguei carona, na época, do *Terra em transe*, eu tive o prazer de ler o roteiro de *Terra em transe*, que era umas doze páginas mal datilografadas nesse papel fino, de cópia.

Rodrigo: Manteiga.

Santeiro: É, mais ou menos. Uma papelada lá, confusa.

Acompanhava um pouco, aquela coisa de Zepelin em mesa de bar. Eu era muito, e ainda sou de certa maneira, recolhido, ensimesmado, esquizoide. Eu tenho dificuldade de comunicação com o outro, uma coisa meio... é muito longe. Eu jurava que as pessoas só falavam aquilo que elas tinham certeza. Nunca imaginei que alguém chutasse alguma coisa, que alguém dissesse algo que não tivesse certeza absoluta, e como eu tinha poucas certezas eu falava pouco, participava pouco, ficava muito na minha. Era confundido um pouco com ar superior, como se criticasse todo mundo, porque eu tinha essa formação culta e sociológica e o escambau...

Roberto: Literária...

Santeiro: O meu principal opositor eventualmente era o nosso querido Jabor. Ele dizia "você fica olhando de um jeito que parece que tá criticando as pessoas". "Não, eu tô olhando porque eu tô querendo entender. Eu sou uma besta. Não sei do que vocês estão falando, então tô querendo entender. Não tô criticando ninguém, não." Isso eu só vim a fazer mais tarde, que aí eu saí criticando todo mundo mesmo, é verdade. Mas nessa tenra idade eu era muito quietinho, ensimesmado. Mas tinha essas coisas, e quando passou o

Paixão, o filme foi desclassificado porque o Wilker foi considerado profissional porque ele teria estreado um espetáculo no Recife.

Roberto: Ele é o profeta.

Santeiro: É. Mas aí em compensação, pra me compensarem, o Barreto promoveu uma sessão lá na cinemateca e depois o Cosme programou o filme, assim que terminou o festival JB, junto com o *Vivre sa vie*, do Godard. Passou depois do *Vivre sa vie*.

Roberto: *Vivre sa vie* era o filme secundário.

Santeiro: É. Um complemento. O filme acabou sendo mais visto do que se fosse no festival. Mas eu fiquei muito injuriado na época.

Roberto: Mas foi a partir desse filme que você passou a se compreender como realizador, porque logo depois você vai fazer *O guesa*.

Santeiro: É. Aí eu comecei a ficar metido, comecei a me achar, como se diz hoje em dia. E aí o Cacá me chamou pra ser assistente dele no *Os herdeiros*.

Roberto: Queria que você contasse esse episódio como foi.

Santeiro: Eu gosto muito da *Grande cidade*, do Cacá. Eu adoro o filme. Gosto muito da Anecy, fiquei apaixonado por ela nesse filme. Aquele jeitinho dela, que é uma coisa fresca, inocente. E com os olhos prometedores. O reverso da Capitu, uma Capitu às avessas.

Roberto: Com o Joel maravilhoso. Aquela coisa ligada ao filme do Visconti, o *Rocco*. O Cinema Novo chegando no Rio, na grande cidade mesmo, os migrantes, um pouco o trajeto de todo mundo. E por isso você se interessou muito em pegar a assistência.

Santeiro: Acontece que eu fui o melhor espectador de *A grande cidade*. O Cacá, como se fazia na época, eu não sei como é hoje em dia, os diretores iam lá conferir bilheteria. Ele vivia me encontrando no cinema. Eu vi o filme umas dez vezes. Naquela época, a gente via muito o mesmo filme. Eu fico às vezes com a impressão de que a maioria das pessoas vai ver um filme e vê o filme uma vez e dá o filme por visto. Tu vê o filme uma vez, não vê nada, tem vinte por cento de percepção. Porque os filmes todos, cada coisa que vai acontecendo é novidade, você não tá preparado.

Roberto: Quando você vê uma vez só é porque você descartou. Esse tá fora.

Santeiro: Aí não vê, né? Mas no mais, não, você vê e quer ver de novo. Eu me lembro que eu vi *Terra em transe* em duas sessões seguidas. Só levantei depois da segunda sessão. Porque na primeira sessão eu fiquei tão aturdido, tão assim.

Roberto: Eu vi na primeira sessão, no primeiro dia. No Bruni Copacabana.

Santeiro: Aí o Cacá me chamou pra trabalhar no *Os herdeiros*, que foi um trabalho louco, que eu trabalhei três anos, desde a preparação, escrever roteiro, fiz pesquisa pra roteiro. Tudo bobagem, porque eu gosto de fazer pesquisa. Porque na época fazer pesquisa era muito trabalhoso. Pesquisa assim, ele queria o discurso do Getúlio Vargas. Aí tinha que ir lá na Biblioteca Nacional, pegar os discursos do Vargas, selecionar, copiar à mão o discurso do Vargas. Eu fiz a pesquisa das músicas pro filme. Tinha as modinhas imperiais, tudo na Biblioteca Nacional basicamente e alguma coisa lá na Portuguesa.

Roberto: De quem é o roteiro? Cacá e Serran já?

Santeiro: É do Cacá e talvez do Leopoldo. Basicamente. Eu não. Nessa época nem pensar. Eu não me atreveria jamais.

Roberto: O que aconteceu com Cacá? Ele era de uma geração mais velha.

Santeiro: Era um pouco mais velho. E era diretor, mesmo sendo do Cinema Novo, que era uma coisa mais vulgar, mas pra mim tinha uma coisa assim, que com o tempo foi desaparecendo, foi virando uma coisa assim de certa parceria, mas que acabou às turras também porque no final do *Os herdeiros* o personagem central, que é o menino, que é a minha geração, ele tinha duas opções, sumia acompanhando uma eventual guerrilha, alguma coisa assim, se

perdia, ou ele assumia a herança do pai, quer era o grande coronel da imprensa da época. Enfim, ele virava o herdeiro. E o Cacá hesitou um tempo entre as duas possibilidades e isso era 68 e ele acabou escolhendo o menino ficar com a herança do pai e ficar de direita, se endireitar. E aí eu tive uma discussão com ele horrorosa, não pode, neguinho tá morrendo aí, como é que você vai botar esse final? Que escândalo. O caro tem que sumir mesmo, e tal. Enfim, discussões horríveis. Teve uma discussão na casa dele. A Nara: "você não discute na minha mesa", ficou uma coisa horrorosa. Até que o Cacá falou "esse filme é meu. Se você não tá satisfeito faz o seu. Mas esse filme é meu e eu posso acabar do jeito que eu quiser". Foi a suprema verdade, eu precisei levar horas de discussão pra perceber essa realidade.

Roberto: Mas você participou do processo inteiro.

Santeiro: Todo. Eu participei do filme. Fui assistente do filme inteiro. Fui assistente de montagem.

Roberto: Foi formação também, né?

Santeiro: Foi massacrante, mas foi. Fiz produção do filme em Brasília. Eu não conhecia Brasília.

Roberto: Tem uma parte em Brasília?

Santeiro: Tem a inauguração. Com o Sergio Cardoso, ator de novela, então ele tinha problema de assédio de público. Assédio do público por causa do Sergio Cardoso, e agenda de novela, gravação de televisão com filmagem e locação. Realmente foi uma coisa. E eu era muito devotado. Eu sou muito obsessivo, quando eu faço uma coisa é um inferno, também não faço mais nada, só aquilo. E foram três anos, mas durante esse período, nesse momento, Júlio Bressane me disse: "soube que você gosta muito de Sousândrade. A gente está fazendo uma série de poesia, sobre poetas e se você quiser pode fazer". Aí eu encasquetei de fazer um filme sobre Sousândrade. E aí o Glauber disse "você pode filmar no Maranhão. O Sarney é meu amigo. Eu te apresento pra ele e ele produz uma filmagem no Maranhão". Efetivamente ele produziu. Sarney era governador do Maranhão na época.

Roberto: Glauber tinha feito aquele filme.

Santeiro: É. Tinha feito o *Maranhão*, que é impressionante. O Sarney é um personagem político muito interessante porque ele era da bossa nova da UDN na época, nos anos 60. Ele era um jovem político do nordeste com grande apelo popular, no Maranhão, e ele era razoavelmente independente. Ele não se atrelava e, quando houve o golpe de 64, ele protegeu muita gente. Ele assumiu o governo logo em seguida no Maranhão. Ele se elegeu governador do Maranhão. E ele, por exemplo, criou a superintendência de desenvolvimento do Maranhão, algo nos moldes da Sudene, e abrigou todos os economistas perseguidos, os comunistas e botou lá na Sudeme. Inclusive o grande poeta maranhense que era economista também, que foi influente na geração do Sarney, do Ferreira Gullar, cujo nome me escapa e que foi superintendente da Superintendência de

Desenvolvimento do Maranhão. E tem essa história do filme do Glauber, que é o discurso de posse do Sarney documentado pela miséria do Maranhão. É um desafio impresso. Fantástico. E o Sarney tinha muito orgulho desse filme do Glauber, tanto que ele passou no Palácio, tinha lá um projetor 35mm. Eu levei um copião do Sousândrade e ele fez questão. Ele disse: "tudo bem, mas antes eu queria que você visse o do Glauber". Ele tinha muito orgulho disso.

Roberto: Você filmou mais, completou o filme.

Santeiro: Eu filmei as cenas locais.

Roberto: Qual era a proposta do filme? Era uma visão de um poema?

Santeiro: É, porque o Sousândrade, na verdade, tem uma poética centralizada, embora tenha outras publicações, outras coisas, centralizada em cima da figura do *O Guesa*, que é um mito dos índios colombianos de um personagem que é percebido ...

Roberto: É um ritual?

Santeiro: É sacrificado e arrancado o coração para o deus sol. É uma criança de 15 anos de idade que é criada especialmente para essa função. E ele, Sousândrade, se coloca na figura deste personagem que na hora que era conduzido para o sacrifício ele foge e ele passa pela história do mundo perseguido pelos sacerdotes para cumprir o ritual. Eu adorei essa história, evidentemente, e ele realmente é um

poeta de uma visão, antevisão, antecipação fantástica. Embora seja de uma leitura difícil, complicada, dizem costumam dizer que é muito cheio de altos e baixos, tem momentos de grande poesia e momentos de ... Eu disse, bom, ainda bem. É como a maioria dos mortais eu não conheço ninguém que paira, que só faça obra prima. E sobretudo a trajetória biográfica dele é admirável, é uma coisa...

Roberto: Você confunde no filme o personagem do *Guesa* com dado biográfico do poeta

Santeiro: É porque é isso mesmo. É um longo poema autobiográfico. É um poema de treze cantos, uma coisa enorme, inacabado, incompleto, inconcluso. E ele efetivamente se coloca. É autobiográfico, só que é um autobiográfico sócio-biográfico e não psico-biográfico. Então o que acontece é que ele acaba contando. Tem um trecho grande que ele reconstitui a história do Brasil. Ele era um republicano fanático, inclusive nos dados biográficos ele foi expulso da Inglaterra porque ele atacou na imprensa a rainha Vitória. Um brasileiro na imprensa inglesa atacar a rainha realmente é um desfrute raro. E ele conviveu... Foi morar nos Estados Unidos, morou lá por muitos anos, conviveu com o nascimento de uma nação, com o surgimento do capitalismo americano, a industrialização, a criação das grandes empresas, esse capitalismo acionário, essa forma de capitalismo, não é bem financeiro, mas enfim. Um dos momentos destacáveis da poesia dele é o chamado Inferno de Wall Street, em que ele faz uma paráfrase, uma antecipação da queda, do *crack* da bolsa. Ele foi revelado, que era uma das conquistas minhas da época, que eu acompanhava um pouco a distância, porque ele foi revelado ao mesmo tempo pelo Luiz Costa Lima, que foi meu professor de Sociologia e Literatura na PUC, e dos irmãos Campos, os concretos de

São Paulo, que, em função do filme eu fui visitar e vim a conhecer. Fiquei encantado, eram pessoas – quer dizer são, o Augusto ainda é vivo, o Haroldo morreu há pouco. São pessoas fantásticas que têm uma obra absolutamente extraordinária não só de autoria própria, mas de revisão e revelação dos poetas contemporâneos.

Roberto: Isso tudo aconteceu no processo do filme?

Santeiro: É porque essa coisa de filme.

Roberto: A produção desses filmes de poesia era a Difilm que estava por trás.

Santeiro: Não, não. Aquelas coisas da época. Era um pré-contrato do Banco Mineiro do Oeste, eu não sei se você ... Na época, essa história do Cinema Novo era muito interessante. Os filmes eram produzidos mediante empréstimo dos bancos. Você levantava um empréstimo para fazer um filme, um empréstimo comum, que você tinha um prazo largo, você tinha uma certa tolerância, uma certa boa vontade do banco, os que se interessassem. O Nacional de Minas Gerais foi um deles, que pagou, financiou vários filmes.

Roberto: Tinha até um gerente que todos conheciam aqui no Rio.

Santeiro: É. O Juarez do Banco Nacional de Minas Gerais, que era muito assim, mas era também muito exigente, muito rigoroso. Também pudera, que o banco não era dele. Mas talvez você esteja se

referindo ao Zé Luís Magalhães Lins, que era da presidência do banco.

Roberto: Era o homem do perdão.

Santeiro: E foi, eu acho que ele ainda é vivo. Mas enfim, como é que eu vou dizer, ele tinha um papel interessante. Porque tem uma coisa muito interessante na história do cinema dessa época. Isso foi uma ascensão da nova burguesia brasileira. Você tinha um empresariado jovem, você tinha a economia tradicional que era basicamente paulista.

Roberto: No Rio você tinha ainda os estertores da chanchada, Herbert Richers ainda. Mas tinha um vazio ali para ser ocupado.

Santeiro: E isso foi um momento de grande efervescência cultural em geral. Você tinha o teatro se expandindo loucamente. O Teatro de Arena. Você tinha música, Bossa Nova, as consequências. Cinema não era uma coisa isolada.

Roberto: Os próprios artistas plásticos, Gershman, Vergara.

Santeiro: Exatamente. A geração G4, que era o Vergara, o Roberto Magalhães, o Antônio Dias. Era uma muvuca muito interessante e aí essa série de poetas seria patrocinada por esse Banco Mineiro do Oeste, que acabou não dando certo, mas era um filme muito barato, era um filme feito todo em truca praticamente.

Roberto: E qual era o objetivo de comercialização, já era o certificado, você concorre?

Santeiro: Era exatamente isso. Na época estava se instalando uma coisa chamada certificado de classificação especial que lhe dava direito à remuneração de treze poltronas por sessão, uma coisa assim. E os filmes eram exibidos antes dos filmes estrangeiros. Tinha uma cota de cumprimento disso, que era muito estreita mas acho que eram uns trinta e poucos dias ao ano. De cabeça não lembro mais.

Roberto: Era um início de possibilidade de comercialização dos curtas.

Santeiro: Exato. Essa maldição de curta-metragem fora de exibição é uma coisa absolutamente alucinante, idiota.

Roberto: E o Cinema Novo naquele momento meio em desgraça, numa situação pos-64, mas nunca deixando de ser também aquinhoado nas concorrências do INC. O INC é montado com uma superestrutura de profissionais de São Paulo, remanescentes da Vera Cruz, o Cinema Novo fica um pouco em baixa, mas tem algum peso ali.

Santeiro: Mas tem essa coisa de os filmes serem produzidos nesse esquema de investimento privado. Foi uma articulação que deu certo e que produziu praticamente todos os filmes até a Embrafilme, se eu não me engano. A maioria dos filmes produzidos era produzida nesse

esquema, que era um esquema de risco porque a garantia do empréstimo muitas vezes era o apartamento do Fulano, os bens pessoais. E teve a coisa – que foi o mais importante – surgiu um exibidor, um empreendedor não convencional que foi o Lívio Bruni e que apostou na parceria com esses filmes novos. E os filmes iam bem de bilheteria. Eles se pagavam na bilheteria. Pode parecer estranho, mas o *Terra em transe* foi um filme que fez um bom público para a época. Foi a cinema da média.

Roberto: *Deus e o Diabo* também. Era um mito essa história de que o Cinema Novo não funcionava. Os filmes se pagavam e alguns fizeram muito sucesso, como *Menino de engenho*. Era um momento em que se configura uma primeira estrutura de distribuição, que era a Difilm. Um projeto muito forte que foi escondido debaixo do tapete por causa da adesão à Embrafilme.

Santeiro: O que aconteceu é que a Difilm foi dessas invenções mágica, mais um crédito pro nosso Luiz Carlos Barreto. Em cinema os artistas, os autores, os diretores, e essa é a grande novidade do Cinema Novo, que foi a grande novidade do mundo na época, que é a política do realizador independente. Você é produtor de si mesmo. O diretor é também produtor de seu filme. Ele não é apenas diretor contratado, não é um diretor de estúdio, nem é diretor de produtor.

Roberto: Sem falar que ele é o roteirista.

Santeiro: É, one-man show. Mas fundamentalmente ele é o produtor ele não é quem levanta e garante os recursos para a realização de seu filme como ele é o devedor principal do filme. Então o filme tem

que ter algum sucesso, é fundamental, porque senão o cara tá frito, não faz outro filme. Através dessa perspectiva da exibição basicamente nos cinemas do Lívio Bruni se conseguiu criar essa dinâmica de produção – exibição.

Roberto: Seu filme recebe o certificado?

Santeiro: Sim. Eu demorei muito pra fazer esse filme. Ao mesmo tempo fui trabalhar no filme do Cacá, teve a história de filmar no Maranhão, enfim, complicou, complicou, complicou. A história do contrato com o Banco do Oeste não vingou e aí o filme acabou sendo finalizado com o Davi Neves como produtor. Embutiu lá no crédito da Líder. A maior parte do filme foi feito em truca.

Roberto: Ele estava fazendo aquela série com o Fernando Sabino, com o Banco tal também?

Santeiro: Foi depois. Mas essa coisa da classificação especial despertou um pouco a possibilidade de você criar um... É a velha história de sempre: para você negociar com o exibidor você tem que ter um pacote de filmes. Você não negocia filme a filme com o exibidor. Aliás você não negocia com exibidor na minha opinião, mas se quiser negociar tem que ser um pacote, uns dez mais ou menos para eles engolirem lá naquela máquina lá deles.

Roberto: Pra eles se interessarem de sentar na sua frente.

Santeiro: (risos) É. Ai meu deus. Mas na época teve muito esse espírito. Muita gente fez filme nessa época. A época de ouro do curta foi depois - do ouro, do bronze, do cobre ou do latão, que metal precioso se queria atribuir-lhe. Mas na época isso teve uma produção muito interessante e que depois também, ainda na época do INC, se criou um outro mecanismo que era a compra de direitos de contratipagem. O INC comprava, fazia uma seleção. Você inscrevia o filme, fazia uma seleção e ele te comprava os direitos de contratipagem com exibição institucional, aquele rede de exibição do antigo INCE, depois do INC, depois Embrafilme, que nunca funcionou muito bem, mas se criou esse mecanismo como estímulo à produção e que também eu herdei um pouco essa mecânica, essa lógica mental de que você teria que ter as condições mínimas para sobrevivência para o sistema, você tinha que remunerar um filme de modo que pudesse produzir outros filmes. Uma remuneração aquém das possibilidades de produção de outro filme pararia. Tudo bem, tu bebe na esquina.

Roberto: Mas eu estava lendo uma matéria na Filme Cultura, em que você fala na possibilidade que uma geração criou de produzir, que essa experiência não teve continuidade, que foi inclusive a gestação de uma burguesia cinematográfica. Eu entendo que você, num determinado momento, percebeu que existiam interesses discrepantes com essa geração que tinha chegado antes e esses recém-chegados e eu imagino que isso que vai provocar a fundação da ABD uma forma de representação nova pós-Cinema Novo.

Santeiro: Exatamente. Inclusive, você veja, adiantando um pouco porque aí a gente adianta, depois até volta. Assim como se criou a Difilm, que era uma distribuidora, não era um órgão político, a

operação política do Cinema Novo foi ganhar os sindicatos da indústria cinematográfica, o tradicional sindicato da categoria e através do sindicato dos produtores pleitear e forçar as medidas de exibição obrigatória, de adicional de renda, que é uma demanda antiga associada ao esquema de produção independente, autoral. Na questão do curta-metragem, como eu considero, na questão do filme cultural, e aí vem a discussão, todo filme é cultural, eu sei que todo filme é cultural, mas existe uma modalidade de cinema que circula, que se ancora, que se sustenta no que seria um mercado cultural e não um mercado de exibição comercial tradicional ou convencional. E que há, portanto, necessidade de um enfoque, de um tratamento, de recursos de outra natureza que não os meramente comerciais e isso vale para o documentário, para o curta-metragem em todas as suas modalidades. Não é a questão de uma brincadeira que eu sempre fiz. A questão do curta-metragem não é a metragem, é "curtir a metragem". Porque não é uma questão quantitativa, você não vai sair medindo a metro, mas é um outro tipo de relação com o espectador que não a relação do espetáculo cinematográfico, que merecidamente tem essa feição do filme fantasia, do filme encantatório, do filme comercial, de ficção, enfim essas coisas todas que compõem esse produto audiovisual. E você tem um outro produto que não é competitivo nessa escala.

Roberto: E pode ser encantatório também. A diferença, no que você coloca, é que o intuito central não seria econômico.

Santeiro: Não, seria econômico, mas de uma outra economia. Não da economia capitalista primária que tem uma coisa que eu acho muito curiosa que é, sobretudo do ponto de vista dos filmes estrangeiros - no universo brasileiro é muito complicado e desgastante e mesmo

contraproducente ficar fazendo muitas divisões, muitas clivagens. Mas você veja, por exemplo, um filme americano, desembarcar em outro país que não o da sua economia original aonde ele já foi quitado, ele desembarca avassaladoramente numa disputa com o produto nativo, o produto local, absolutamente descabida. Ele vem pago, publicizado, propagandeado, ele já vem o diabo em cima. Então você imaginar que a economia cinematográfica seja o padrão de economia da indústria cinematográfica dominante e só é muito complicado, porque aí não tem espaço. Então vai catar coquinho, não vai fazer cinema. Eu acho que existem economias paralelas e que é uma fantasia o cinema brasileiro querer disputar uma economia majoritária, de mercado, disputar. Eu sou a favor de ... Você varre eu sou a favor do modelo chinês, você não importa. Para durante dez ou cinquenta anos, não entra nada aqui, vamos ver como é que o país resolve primeiro bota arroz e feijão na mesa de cada um e aí depois a gente vê o que conversa com os gringos. Agora ficar disputando, aqui dentro de casa, com um modelo importado é suicídio. Essa coisa cansativa que você vê todo dia por aí. De repente, um ou outro consegue furar esse esquema, beija um pouco a mão da princesa e aí acha que está tudo bem.

Roberto: Naquele momento, em que você era ainda um noviço no universo cinematográfico, de uma certa forma, a situação era a mesma. Imagino que a formação de uma consciência política ligada ao meio cinematográfico você, na verdade, tá chegando a conclusões agora, que na verdade você está refinando, mas naquele momento você já se dava conta. E naquele momento agitavam-se bandeiras, havia possibilidades. Eu queria que você retornasse àquele início da década de 70 e retornasse para essa cena da criação da ABD no Rio de Janeiro. O que provocou, por que foi necessário aquilo e quem eram as pessoas, como é que foi aquela ...

Santeiro: Aí tem aquela mecânica, aquela sistemática brasileira, que é um pouco essa conversa de copiar um modelo excludente. O que acontece é que o grupo politicamente dominante no cinema brasileiro, que era o Cinema Novo e alguns agregados se firmou e elegeu como política cinematográfica a sua política, quer dizer, a política desse grupo e ficava impenetrável a emergência de uma outra geração não só apenas em termos de idade, mas em termos de propostas, como essa, por exemplo, de um cinema sempre independente, digamos assim, e aí o curta-metragem era o principal baluarte disso, porque não só já tinha um volume de produção considerável como agregava pessoas egressas de vários pontos do país, que era um outra característica.

Roberto: Reunidos pelo Festival JB aqui no Rio.

Santeiro: Exatamente.

Roberto: Mas já tinha se configurado no início dessa década de 70 esse exclusivismo? Até pela situação defensiva do Cinema Novo em relação ao governo militar, eles tinham se organizado, eles se bastavam de uma certa forma, né? E eles já hegemonizavam as instituições políticas, era necessário criar mais uma.

Santeiro: Porque você não tinha um espaço de reivindicação política. Você ficava a reboque da proposta hegemônica do cinema brasileiro. Eu só não acho justo ser hegemônica. Eu acho a proposta muito justa. Todo encaminhamento político. E acho que a descoberta de que você precisa criar um mecanismo de pressão política para

exercer o seu talento, a sua autoria cinematográfica, eu acho um ensinamento histórico. Só que aí os que não estão incluídos nesse universo têm que criar.

Roberto: Aquele comentário do Diegues...

Santeiro: Exatamente. Faça seu filme, faça sua política, faça sua entidade e vá fazendo.

Roberto: Quem são os interlocutores? Cosme, por exemplo, foi um interlocutor.

Santeiro: Foi. O Cosme é uma figura muito curiosa porque ele era um militante de esquerda, eu posso falar isso sem muito problema, militante bem envolvido politicamente.

Roberto: Super consistente.

Santeiro: Ele deu cobertura pra movimentação de guerrilheiros e de fugitivos. Ele teve uma atuação muito forte.

Roberto: E o MAM com ele também começou a albergar uma série de associações e grupos de trabalho.

Santeiro: E era uma coisa engraçada, porque, a despeito dessa militância de esquerda combativa, ele (Cosme) era absolutamente

plural. É uma coisa muito engraçada. Além de ser um cinemaníaco, um cinéfilo de carteirinha, desde Manaus, onde ele nasceu. Ele reuniu em torno dele na cinemateca não só a velha guarda da crítica cinematográfica, que tinha até gente de direita, digamos assim, como qualquer iniciativa, cinema marginal, qualquer coisa, super 8, qualquer coisa. Você chegava lá, passava o filme na cinemateca, promovia seminários, enfim, tinha um espaço aberto. A cinemateca era um grande espaço aberto a qualquer manifestação cinematográfica e ele acolhia também, foi das primeiras pessoas, com a contundência que isso tinha na época, a abrigar cinema cubano e o ICAIC de Cuba, convidando para participação de festivais no Brasil. Foi o grande animador cultural de cinema sem dúvida nenhuma. E abrigou a fundação da ABD. Uma primeira reunião da cinemateca, que não foi muito além das pernas.

Roberto: Já era no Museu de Arte Moderna.

Santeiro: Já. E finalmente a fundação da ABD na Jornada de 73, onde eu não estive, por sinal.

E 1, FITA 2 (2)

Roberto: Estamos retomando a conversa na criação da ABD (Associação Brasileira de Documentaristas). Estamos em 72, eu queria que você falasse dessa situação em 72, antes da ABD ter se tornado nacional na Jornada. Vocês usaram os moldes de uma associação francesa, a partir das informações do Cosme, eu imagino.

Santeiro: Na verdade, o que aconteceu é que havia essa falta de espaço pro filme cultural, pro documentário e pro curta metragem. Na época, o curta-metragem era muito documental. Tinha, mas não era muito frequente, o curta-metragem de ficção. Havia uma superposição dessas duas coisas. E você também não tinha muito documentário longa-metragem. Então, havia uma certa coincidência. E o que acontece é que o Iberê Cavalcanti chegou no festival na Iugoslávia na época, se não me engano, que era muito frequentado, inclusive foi muito frequentado pelo Guido Araújo que depois, depois não, nessa época, criou a Jornada. Aí tava nessa necessidade de um espaço, aí o Iberê lembrou de criar uma associação filiada à Associação Internacional dos Documentaristas. E aí essa ideia correu. Ficou uma coisa mais ou menos abrigada pelo Cosme na Cinemateca. Então, os frequentadores das sessões da Cinemateca, todos nós, os ratos da Cinemateca, os realizadores, aquela coisa. Quer dizer, rato da Cinemateca e rato da cantina do MAM. Eu era mais rato da cantina do MAM, de repente. E que era um ponto de encontro também fantástico de todos os artistas da época, de artes plásticas, de música. Foi uma época de criação da Sombrás, com Macalé, Sidney Miller, enfim. E então chegou essa proposta de criar essa entidade que congregasse os curta-metragistas. Mas como com essa ideia de participar dessa escala da Associação Internacional dos Documentaristas, aí virou a Associação Brasileira de Documentaristas. Foi essa a ideia. E essa ideia acabou havendo uma reunião no Museu onde se formalizou uma primeira rodada. Ao que eu me lembre o Iberê teria sido o primeiro presidente, o Oswaldo Caldeira era o vice-presidente. Mais ou menos isso. E isso foi levado pra Jornada, pra aí se constituir a ABD como entidade nacional. Aquela primeira forma tinha sido mais local, tinha sido mais Rio de Janeiro. E é interessante, porque aí o Cosme fez o informativo dessa

reunião que foi guardado e tempos depois ele me deu. Inclusive foi ele que desenhou a logo da ABD, que é muito interessante e que eu resgatei anos depois pra ABD nacional, quando eu fui presidente da ABD nacional. Isso já agora, sei lá. Mas que era uma logo simpaticíssima. Tinha o A, o B assim com dois furinhos e o D. Muito simpática. É uma marca manual feita à mão, mas muito interessante. Eu gosto muito dessas coisas, de marcas, carimbos, eu acho isso interessante. Eu gosto de sínteses simbólicas. E a ABD passou a ter uma atividade muito grande porque começou-se a ..., na criação da Embrafilme, ... essas coisas são muito engraçadas. A proposta da Embrafilme é uma proposta antiga até certo ponto. Isso daí eu tenho tudo isso documentado, de cabeça pode ser que me escape uma coisa ou outra. Mas a proposta da Embrafilme tinha surgido nos grupos de trabalho que o Nelson Pereira participava em que se propunha três entidades para o cinema brasileiro. A Embrafilme, que seria uma empresa produtora e distribuidora, o Concine, que seria o órgão normativo, legislador, e o Centro Modelo de Cinema, o Centrocine, que seria uma fundação voltada para o cinema, que eu passei a rotular de cinema cultural. Então aquilo virou uma espécie de cidadela do cinema cultural. Na implantação da Embrafilme, como sempre, falaram mais alto os valores hegemônicos do cinema brasileiro e o centro modelo virou uma diretoria da Embrafilme, Diretoria de Assuntos não Comerciais, que é a brincadeira que eu sempre fiz, é uma diretoria que não se afirma, que se afirma pela negativa. É absolutamente fantástico (risos). Então, não é uma diretoria de culturais, é uma diretoria de assuntos não comerciais. A partir daí, tu já enterrou, isso aí já não tem futuro, no modelo capitalista, imagina algo que é não comercial. Não interessa a ninguém. Mas foi como vigorou durante muito tempo e a ABD teve uma força muito grande na medida do possível no diálogo com essa fantástica diretoria de assuntos não comerciais. Nessa perda, nessa permuta de perda, ao que eu saiba, mais uma vez, um dos meus

ídolos, o Luiz Carlos Barreto, inventou a Lei do Curta. Quem inventou a Lei do Curta foi o Luiz Carlos Barreto. Ele participou de um festival na Europa e na França existe uma lei de obrigatoriedade de exibição do curta, que é uma outra modalidade, mas existe. Mas o Barreto chegou aqui, adora uma novidade... Porque tinha essa pressão dos jovens.

Roberto: Havia essa possibilidade desde a fundação da Embrafilme. Faltava regulamentar, mas havia uma lei.

Santeiro: Exatamente. E o Barreto incluiu na proposta da Embrafilme essa questão da exibição do curta antes do filme estrangeiro. Não era regulamentada. Era só proposta no texto.

Roberto: Era uma das propostas da ABD.

Santeiro: Exatamente. A bandeira fundamental da ABD era regulamentar a lei e botá-la em execução.

Roberto: Era a lei e o Centrocine, digamos, as duas grandes bandeiras.

Santeiro: É. Acreditava-se, e eu acredito até hoje, aliás continuo acreditando até agora, que a questão fundamental da lei do Curta. Qualquer lei. A lei precisa ser regulamentada, isso é óbvio, não existe lei sem regulamentação, embora dois terços da Constituição Brasileira não esteja regulamentada, por isso essa zona que a gente

vê aí. Então não só regulamentar, mas pra vigência de uma lei você tem que ter um órgão de governo que faça cumprir a lei. Porque a lei, no jogo de oferta e procura de mercado, a existência de uma lei não gera nenhuma atividade, nenhum compromisso, e sobretudo se dilui, mais uma vez. Se cada realizador for negociar com o exibidor o cumprimento de uma lei, isso não existe, isso não vai acontecer nunca no mundo. Então, desde o início havia essa expectativa, essa cobrança, de que a lei do curta fosse administrada pela Embrafilme, que a Embrafilme criasse na sua distribuidora que funcionava pra obrigatoriedade do longa-metragem um setor ...

Roberto: Como eles criam quando a lei é regulamentada, com Paulo Martins.

Santeiro: É. E isso começou a funcionar, bem ou mal. Tem uns problemas, eu sempre acho que tem problema. Eu sou sempre do contra, tô sempre enxergando minhoca no asfalto.

Roberto: Nesse momento, ainda não estava configurada uma distinção tão nítida entre esse grupo bastante já sedimentado, mesmo que na defensiva politicamente sob os governos militares, mas já reconhecido mesmo internacionalmente, o Cinema Novo, e uma coisa interessante que você tá falando é que há uma sutil passagem de liderança e que Glauber de certa forma se torna uma personagem secundária frente à situação do Barreto, grande coordenador, orquestrador.

Santeiro: Não, o Barreto sempre foi. O Barreto tem um traço de personalidade que é extraordinário. Você, que é admirador do

futebol, saberá avaliar. Você sabe que o Barreto, quando fotógrafo do Cruzeiro, que é o seu início de carreira, e que tem aliás um belo álbum publicado, não sei se você viu, de fotos dele primorosas. Enfim, o Barreto, que era um excelente fotógrafo, ele era o primeiro a invadir o campo no final do jogo. A primeira pessoa a entrar em campo era o Barreto. Barreto, com a câmera dele, fotografando tudo. Isso é um traço da personalidade. O Barreto é o primeiro a chegar em qualquer espaço. Você jamais conseguirá chegar na frente dele, nunca em lugar nenhum. Se você foi tomar uma cerveja lá na esquina, de repente o Barreto já tá lá tomando uma cerveja. Qualquer espaço, é uma coisa surpreendente. Não só tem um faro admirável, como tem iniciativa e ter iniciativa é uma das grandes virtudes do ser humano.

Roberto: A liderança dele se configura com a Difilm.

Santeiro: É, desde a Difilm, aliás, desde esse modelo de produção independente. Porque o primeiro a levantar o papagaio no Banco Nacional foi o Barreto pro *Garrincha, alegria do povo*. Foi o primeiro papagaio de uma inumerável série de papagaios no Banco Nacional. E hoje em dia isso não existe mais. Mas na época administrar papagaio não era brincadeira de criança, embora também fosse nas ruelas do país inteiro. Mas no Banco você empinar papagaio não era muito divertido. E ele sempre foi. Eu não consigo, e olha que eu me considero esperto, eu não consigo. Qualquer conversa. Você pode conversar com ele qualquer assunto. Ele vai na frente, ele tem uma coisa. Pode ser de charuto, bom futebol eu não me atrevo a comentar com ele.

Roberto: É uma pena que ele não seja o personagem que seria a liderança que a gente precisa, que ele não seja o personagem generoso que a gente necessitaria, um cara que foi trabalhando mais e mais pros seus interesses privados. Atualmente, interesses familiares.

Santeiro: É, não sei. Eu não ...

Roberto: Você tem uma relação de amor e ódio.

Santeiro: Eu sou absolutamente pela figura pessoal. Eu não consigo chegar aquela figuração carinhosa, generosa, te beija, te lambe, abraça. Você tem razão, tá certo, é isso mesmo. Imagina, quem sou eu. E tem essa coisa. Agora, aí tem um fator, eu acho. Eu acho que o Luiz Carlos é a grande liderança da política cultural brasileira. Eu tô falando da política cultural em geral não tô falando só de cinema. Agora, se a história do país, se o país, se a cultura brasileira não anda, não cresce, não vai, aí ele fica contido na defesa do seu espaço pessoal, o que eu acho perfeitamente compreensivo, que mais ou menos o que todo mundo faz. Todos nós fazemos isso, claro, uma atitude de autodefesa, de sobrevivência pessoal.

Roberto: Ele talvez exagere um pouco. (risos)

Santeiro: é porque ele é muito grande, ele é gordo, então tudo dele é muito exagerado.

Roberto: Mas eu tô querendo retornar agora pro realizador. Nesses anos você produz dois filmes, dois anos seguidos. Primeiro o *Klaxon* e depois o *Humor amargo*. Então eu queria que você falasse nesse ambiente, nessa efervescência, a criação da ABD, a possibilidade de uma regulamentação, de abertura de um mercado para o curta-metragem, você já totalmente integrado como realizador, você vai dar sequência à sua produção. Eu queria que você falasse primeiro do *Klaxon*.

Santeiro: A história do *Klaxon* também é engraçada. Avizinhava-se o centenário da Semana de Arte Moderna, que foi em 1922, e eu que era um apaixonado, a partir da minha descoberta do *Casa grande e senzala*, eu me voltei totalmente pra cultura brasileira e aí li tudo. Tudo que foi escrito possivelmente. E eu fico maravilhado. Eu tenho uma grande felicidade na vida. A vida é um problema. Cheia de aborrecimentos, contratempos, todo mundo te contraria, é um absurdo ...

Roberto: Mas ...

Santeiro: Mas você tem esses instantes de inenarrável prazer, físico até. E aí eu conheci a coisa e o nascedouro da Semana de Arte Moderna, que é um desses momentos-chave da cultura brasileira, em que várias atividades culturais eclodem no mesmo momento, eclodem politicamente, e criam uma estrutura de auto-sustentação, auto-alimentação. No caso da Semana de Arte Moderna, que teve o evento propriamente dito e teve a *Klaxon*, que era a revista, que durante quase dois anos, um ano e meio, consolidou o movimento, digamos assim. Foi uma revista descolada, com patrocínio da Lacta, chocolates Lacta, através do, se não me

engano, do Antônio de Alcântara Machado, e publicou os números. É onde se publicam textos dos livros do modernismo, artigos, críticas de cinema. O Mário de Andrade fazia, usava pseudônimo. Então, tem a crítica famosa do *Do Rio a São Paulo para casar*, tem a crítica do Mario de Andrade, que é muito curiosa. É uma crítica que diz que não é brasileiro acender o fósforo na sola do sapato, entre outras gracinhas. Então, a revista era uma coisa assim. E eu conheci a revista na biblioteca. Fiquei muito tempo indo a São Paulo, na biblioteca Mário de Andrade, que tinha a coleção da revista toda. Depois ela saiu publicada em fac-símile, mas não tinha na época, só tinha lá na biblioteca. E aí eu, essas coisas que tem em biblioteca que você filme, fotografa. Microfilme, o famoso microfilme. Eu microfилmei a coleção toda e aí trouxe e aí uma coisa que eu já tinha feito no *O Guesa*, que é uma das coisas que eu tenho, eu gosto muito da mancha gráfica das coisas, a original, eu adoro aquelas edições de Machado de Assis, da Garnier, enfim, aquelas edições todas pequenininhas. Acho aquilo um doce, não sei porque edita de outra maneira. A *Klaxon* sobretudo que tinha uma proposta gráfica muito ousada pra época, porque tinha os artistas plásticos de São Paulo, Graz, o próprio Lasar Segall, enfim, egressos dessa cultura expressionista alemão, onde a coisa da gráfica. E aí eu até ensaiei, o *Klaxon* seria um longa-metragem sobre o modernismo, porque eu discordava um pouco das visões que se tinha sobre o modernismo. Primeiro, com o modernismo como fundador de um nacionalismo cultural, o que não era verdade, porque no seu nascedouro, na Semana de Arte Moderna, o que o modernismo fazia era romper com a tradução nacionalista na época, embora grega, dos parnasianos, e da tradição romântica, que é aquele nacionalismo romântico, dito ingênuo, eu hoje em dia já vejo de outra maneira, na minha leitura do nativismo eu já limei essas discussões politizantes do campo estético. Então, realmente, o Gonçalves Dias com a poesia indigenista que faz ele visitar as civilizações indígenas as quais ele fala. Ele não

é um parnasiano. Bom, ele não é um parnasiano, ele é do final do romantismo. Ele não fez isso do gabinete dele mirando a janela e aí escreveu aqueles poemas indigenistas. É claro que a consciência da época, o máximo que ele podia imaginar era aquele indigenismo... O modernismo, no seu nascimento, na *Semana*, sobretudo, e na *Klaxon*, basicamente, ele é internacionalista, inclusive tem um dizer impresso no editoria da revista, que é um manifesto, na verdade, em que ele diz que *Klaxon* não é futurista, *Klaxon* é klaxista. É uma gracinha interessante porque também tinham amarrado o modernismo da época ao futurismo italiano, sobretudo ao Marinetti, o que é um erro de avaliação quilométrico.

Roberto: Uma releitura do Modernismo naquele momento se fazia com o movimento tropicalista.

Santeiro: É, vem em seguida. Porque essa coisa do Tropicalismo também, como você sabe, ele nasce do *Terra em Transe*, da famosa cena do Diaz se abanando com a folha da bananeira, aquela coisa genial daquele palácio mourisco. Esqueci o nome. Aí, andei em São Paulo. Me apresentaram a algumas figuras lá. Eu aprofundi muito.

Roberto: (não dá pra entender, mas deve se referir aos irmãos Campos)

Santeiro: Sobretudo o Augusto, o Augusto é mais generoso, acho. O Haroldo é muito interessante também, mas é muito doutrinário, muito ... você tem que prestar muita atenção, é uma coisa louca. Não pode piscar, aí você não entende porra nenhuma, vai parar lá na conchinchina. O Augusto, não, o Augusto é mais acolhedor, tem uma

coisa assim mais simpática. E São Paulo também tinha o Paulo Emílio, que é outra coisa preciosa.

Roberto: Você tinha relação com ele?

Santeiro: Não, não muito, não. Porque é essa coisa, Roberto. Eu não sei porque cargas d'água eu me dou muito com o ser humano em geral, me dou bem com as pessoas, mas eu não consigo ficar muito próximo, muito íntimo, porque aí sempre tem umas diferenças, umas divergências e aí começa a ficar uma coisa assim muito antipática, na verdade. E o Paulo Emílio era muito aristocrático, muito paulista, muito paulistano. E não gostava, ele achava que eu era muito folgado, muito metido. Realmente, eu tomava umas liberdades. Eu não gosto que tomem liberdade comigo. Eu compreendo que ele não gostasse que se tomasse com ele. Então, eu reconheço que, enfim.

Roberto: Mas você não conseguiu produzir o longa e resolveu perseverar, então, na ideia do curta-metragem.

Santeiro: É, eu disse, eu já tenho material suficiente pra fazer um filme e seria um filme muito interessante, que a coisa gráfica era muito forte, que o Roberto (Maia) (risos) ... coitado do Roberto, realmente ele era um ser de uma paciência inesgotável. Porque, como eu vinha com microfilme, ele fez as reproduções gráficas. Eu até recuperei outro dia. Ele fez uma porção de transparências, detalhando as páginas, o que eu queria, o que eu não queria. Aí a gente filmou umas transparências, cobrindo com filtro de ... aquele filme celofane, multicolor.

Roberto: Bolou uma tecnologia pra funcionar.

Santeiro: A gente ficava até de madrugada filmando aquilo no estúdio dele. Eu sou muito chato, não é? Tem que refazer. Mas ficou uma coisa... eu gosto muito do filme também. E tem uma antológica cena que é um artigo da revista que é chamado "Na redação de Klaxon", que é a visita de um poeta parnasiano a Oswald de Andrade na redação. E Oswald de Andrade diz: "não, você está enganado, errou de redação. O que tá fazendo aqui?" Enfim, tem um diálogo lá e eu, no espírito da época, resolvi aproveitar e criei uma situação em que era o Oswald de Andrade na redação, uma ceninha de ficção, chega um poeta parnasiano, que era o Carvana, vestido de malandro, com a roupa do *Quando o carnaval chegar*, aquele roupa cor-de-rosa com chapéu de palha, e que declama o "Língua portuguesa", do Olavo Bilac. Aí o Gustavo Dahl, que faz o papel de Oswald de Andrade, uma grande homenagem prestada a ele, ele diz "não, meu amigo, você se enganou de porta e de Andrade. Vai procurar o Mário. Porque era aquela diferença do Oswald com o Mário, aquele ciúme, aquela inveja, brutal, aquela coisa horrorosa.

Roberto: Você podia ter usado até o Rudá naquela época, né?

Santeiro: Pois é, eu na época tive a colaboração, não em pessoa, não do Rudá mas do Nonê, que era Oswald de Andrade Filho, um pintor muito interessante e que tinha montado uma exposição do modernismo, que eu filmei com o Roberto, nós fomos a São Paulo filmar e aonde ele expunha pela primeira vez – depois isso virou também edição fac-símile e tal – mas, entre outras gracinhas, tinham os manuscritos do Oswald e tinha o famoso almanaque dele (esse eu não vou lembrar o nome agora), mas que é cheio de colagens,

desenhos, carimbos. Tem uma página só de carimbos. Cheio de trabalhos. É "O perfeito cozinheiro das almas desse mundo" que se chama o almanaque. E era um diário da *garçonnière*. Eles tinham uma *garçonnière* – o Oswaldo – na, como é o nome daquela rua em São Paulo? Esqueci. Aí eu fiquei muito amigo, quer dizer, o filme é dedicado ao Nonê, que morreu um mês antes do filme ficar pronto, uma coisa assim. Com o Rudá eu não tratei muito. Aliás, eu nunca conversei muito com o Rudá sobre o Oswaldo. Porque é muito difícil isso. Eu conversei muito uma época com a Bárbara, que é filha do Oswaldo, a Julieta Bárbara, que morava perto da Gávea. Nessa época do *Klaxon*, eu tive com ela, conversando algumas coisas, só que eu já não me lembro o quê, exatamente. Ah, não, mas era porque ... Bom...

Roberto: Sobre direitos?

Santeiro: Não, nunca se falou disso. Aí o filme foi isso. E ficou um filme – engraçado como essas coisas acontecem – um filme com tanta intervenção gráfica, colorida - o Jabor é que disse, quando viu o filme no Festival JB na época... O Festival JB na época já era pra filmes ...

Roberto: 35mm?

Santeiro: É, 35.

Roberto: Esse é 35 já?

Santeiro: É.

Roberto: *Paixão* é 16?

Santeiro: É. O Jabor disse "esse é o primeiro curta-metragem psicodélico que eu vi". Não época, não podia fazer essas declarações, hoje em dia pode, mas na época era meio comprometedor. E ficou pronto efetivamente em 72, que foi efetivamente os cinquenta anos da Semana. Cumpriu bem essa função. Agora é um filme de 20 min.

Roberto: O filme foi bem premiado?

Santeiro: Foi, foi premiado nesse festival (JB), depois foi premiado pelo INC, premiação anual. Você sabe que eu sou detentor de cinco troféus "Humberto Mauro", que é aquele troféu do Maurício Salgado, que tem aquelas coisas superpostas assim. Troféus que eu devolvi ao INC numa época que eu briguei por causa do curta-metragem. Não quero troféus do INC na minha mesa. Sujeito burro pra cacete. Fui lá e joguei na mesa do brigadeiro na época. "Meu filho, não faça isso, os troféus são seus. O que que eu vou fazer com isso?" Eu falei: "dane-se. O que que eu vou fazer com isso?". Porque era essa relação cruel. Neginho te dá prêmio e te nega o próximo contrato. Pô, vou comer prêmio, vou viver de prêmio? Vou derreter, fazer mingau. Eu sou uma besta, eu me arrependo. Hoje, se eu soubesse aonde é que estão, ia lá buscar correndo. Eram tão bonitinhos. E era troféu "Humberto Mauro", você quer coisa mais gloriosa do que isso? Quem manda ser radical, né?

Roberto: Mas no ano seguinte, você faz *Humor amargo*. Trabalhando com texto seu.

Santeiro: Foi uma descoberta. Depois eu repeti essa operação algumas vezes. É uma brincadeira de pobre. Pobre tem que inventar uma estética, uma justificativa pra ser pobre. Então, eu fiz um filme que é um curta-metragem, que tem sete minutos de duração, feito com pontas de filmes. Então, são cinco cenas pequenas, filmadas um a um, em som direto, que eu botei a câmera atrás do vidro de projeção da Cinemateca e filmei no palco da Cinemateca. Então, a câmera comum, emprestada pelo Rosemberg, se não me engano, um dia de filmagem, ou melhor, uma noite de filmagem, com Carvana e Paulo José. Um por um, porque não tinha erro. Com Carvana e Paulo José, vai errar o quê? Se errar, eu acho que fica até melhor. E um texto, que era o texto que eu escrevi, que eram umas cenas cômicas, a meu ver. Cômica, que é aquela "só dói quando eu rio". Umas coisas engraçadas, a meu ver. Nem tão engraçadas. E com os dois contracenando. Foi uma maravilha. Os dois são um show. O Paulo José e o Carvana. O Carvana me atrapalhou um pouco. Consegui fazer aquelas coisas que você não faz, que ator faz. Vocês já lidaram com ator? Ator é complicado. Porque tem uma hora que o ator quer checar se você é diretor. Aí o Carvana, que era libações do espírito pouco explícitas hoje em dia, tinha uma cena, na última cena do filme, é sempre assim, na última cena do filme, que tinha lá cantarolando uma musiquinha que eu inventei, que era uma alusão – enfim, agora não tô lembrando. Aí, eu cantarolei assim, não importava a música, era uma bobaginha, uma coisinha pequena. Aí eu pedi pro Carvana e pro Paulo José fazerem a primeira vez. Aí o Carvana fez, e o Paulo José, e tal. Aí, eu pedi, queria mais assim. Aí o Carvana, não, mas como é que você quer mesmo, hem? Aí, eu disse, meu Deus do céu. Vai dar confusão. Queria assim... Aí começou a

discutir o que que era, o que que não era. Eu disse, bom, é cena de ator. Um inferno isso aqui. Aí eu disse, olha, Carvana, gosto muito de você, a gente já filmou praticamente o filme inteiro, mas se não der pra filmar essa cena, tudo bem, eu paro isso aqui agora, vai todo mundo pra casa, não se fala mais nisso. Não vai me criar problema. Aí o Paulo José ficou preocupadíssimo. Não, que isso, aí dirigiu a cena, enquadrou o Carvana e a cena saiu. Não, eu paro, jogo fora, não tenho a menor preocupação, agora não vai ficar aqui medindo quem é que manda no platô. E acabou saindo. Eles são fantásticos, os dois.

Roberto: De uma certa forma, eu imagino que esse filme tá ligado a um livro de poesia que você publicou mais ou menos nessa época, *Saudade de Copacabana*. Eu imagino que tenha uma certa proximidade temática, textual. Eu tava te falando das imagens do Parque Lage, você como representante do cinema se aproxima da jovem poesia carioca daquele momento. Eu acho que vocês acham tons, uma situação de mundo, problemas comuns, enfim. Você vê assim?

Santeiro: Olha, eu vejo o meu percurso é um pouco essa trajetória mais uma vez do modernismo, um certo contágio da poesia instantânea do Oswald, a poesia-piada. Aí quando chega mais pra frente, essa coisa das épocas, eu teria que dar uma pensada. Eu entrei no Parque Lage em 75, e saímos em 78. Então, *Humor amargo* já era. Eu já tinha feito *Humor amargo*. E tem realmente a emergência da chamada geração mimeógrafo através da principal figura, se se pode dizer assim – eles não gostam muito dessa coisa toda, de geração mimeógrafo, nem de turma, nem de nada, nem de pessoas – mas é inegável que surge, por volta de 76 ou 75, por aí, o

famoso livro do Chacal, que era mimeógrafo, o primeiro mimeógrafo que eu conheço, que eram folhas mimeografadas num envelope de papel pardo, chamado *O preço da passagem*. E o Chacal é um gênio, uma coisa maravilhosa, não só ele como poeta escrito, mas ele como poeta declamante. Ele tem uma presença de cena extraordinária pros poemas dele, não só de uma maneira descontraída, como despachada, sem nenhuma mise-en-scène, vamos dizer assim. E com uma poesia realmente surpreendente. Era um grupo grande, que tinha uma forte presença lá na cantina do Museu também, né? Circulava-se por ali. São coincidências, encontros.

Roberto: E eles fizeram alguns filmes em super-8 também. E você vai pro Parque Lage a convite do Gerchman e a convite do Maia.

Santeiro: É. Me chamara pra dar aula de cinema, um curso de cinema. Aí eu inventei a tal de Oficinema, que era a oficina de cinema e que ... Aí, de repente, abri uma proposta, tinham as aulas, que eram duas vezes por semana, e tinha o cineclube, que funcionava no terraço do Parque Lage, que era um lugar sagrado, mítico, e quando chovia a gente fazia no auditório embaixo. Mas basicamente as sessões eram ao ar livre, quando a lua cheia deixava. Teve uma sessão famosa de um filme do Júlio, não me lembro qual, um daqueles filmes proibidos do Júlio ...

Roberto: Belair...

Santeiro: É. ... que no meio do filme sai uma lua cheia que ilumina a tela e passa a disputar com a imagem na tela. Foi uma coisa impressionante. Foi aquele "Ah", aquela coisa. O Júlio adorou, ele não

ia, mas quando ele soube, ele achou o máximo entrar a lua cheia na projeção do filme dele. E esse cineclube, ele basicamente tinha um lema, tinha uma figura, o cineclube se chamava Cine Ave. Porque ele cine e ave, artes visuais, e tinha um "ezinho" no final. Então, era o símbolo era uma pomba, cada um fazia um desenho. Para cada semana, tinha um cartazinho e um programa, um folheto pra distribuir, e eles próprios faziam num mimeógrafo elétrico que o Rubens tinha lá na sala dele e que era um problema porque se estivesse mal acabado ele não rodava. Porque o Rubens era artista gráfico de origem. Aí chegou um menino um dia pra mim, nervoso, dizendo "o diretor não quis rodar o programa". "Como não quis, o Rubens não quis rodar o programa? Não é possível, deve ter algum engano. Deixa eu ir lá ver." Aí perguntei "pô, Rubens, você não quer rodar o programa?" Ele disse: "pô, esse menino não sabe nem fazer. Isso daqui tá assim, tá assado, tá torto." Eu disse: "pô, esquece". "Não, não pode, no meu mimeógrafo só entra se tiver bem acabado, mal acabado é que não entra." Achei genial a lição.

Roberto: Você fez esse curso e esse cineclube vários anos.

Santeiro: Três anos.

Roberto: Você depois veio pra cá? Pra ser professor?

Santeiro: É, eu tinha... Essas histórias são tão grandes, Roberto, tudo é tão grande. Eu tinha vindo pra cá a convite do meu querido amigo José Marinho de Oliveira, em 75. Em 75, eu não sei por que cargas d'água, eu sempre dei aulas avulsas, debates, não sei mais o quê. Dei um curso de cinema brasileiro na Cinemateca, só cinema

brasileiro, o tempo inteiro. Aí, me chamaram pra dar aula em três lugares ao mesmo tempo, que era o CUP – Centro Unificado Profissional, em Jacarepaguá, o Parque Lage, no Jardim Botânico, e aqui a UFF, em Niterói. Então, tinha dias que eu saía de casa às seis horas da manhã para dar aula em Jacarepaguá, almoçava lá no Parque Lage, em aula, tinha uma cantina que oferecia um PF lá generoso, a dona da cantina achava que eu era muito magrinho. “Você é muito magrinho, precisa comer.” Eu falava “mas eu vou dar aula”. E ela, “não, você come dando aula, não tem a menor importância.” Era um prato de estivador. Imagina se eu deixasse um grão de arroz no prato, pô, e era muito boa a comida. E depois, às vezes, tinha aula aqui em Niterói, aqui, não, no Instituto de Matemática, hoje. Eram os primeiros anos. Mas aí eu dei aula um ano e deu um rolo lá, que agora eu fiquei sabendo outro dia da história por inteiro. Eu realmente entrei num rabo de foguete monumental. Porque precisava do atestado de ideologia pra ser contratado e o DOPS não me dava, não queria me dar. E eu não sabia porquê. Porque eu não sou ativista político, nunca fui, tenho medo de levar porrada, medo de polícia, medo autoridade. Eu tenho medo de todo mundo, sou um encagaçado. Eu já me meti em muita confusão, daquelas da época, mas (falhas no som). Aí descobri depois.....

FITA

Santeiro: Eles não estão produzindo nada. Nada. O Canela tem 50 horas de acervo da comunidade dele, do Salgueiro, de São Gonçalo, o Haroldo tem 10 horas de jongo. Bota isso no ar, ao vivo e a gente vai trabalhando, bota umas cartelas com identificação do personagem. Vai ajeitando, não é picadinho. Vai ajeitando o material. Era do

cacete. Isso ao vivo. Você cria um mutirão e dá tudo certo. Cria-se uma corte de apertador de botão.

Roberto: Retomando a entrevista. Estávamos falando do projeto do Centrocine que tinha sido delineado junto com a própria criação da Embrafilme e do Concine e que vai sendo protelado até se tornar um subdepartamento da Embrafilme. Você, numa entrevista, diz que a própria Lei do Curta tinha sido uma solução precária. A solução definitiva seria o Centrocine.

Santeiro: É. Porque o problema da Lei do Curta, como se verificou, aliás, o cinema, como costumam dizer, é um tripé, que é produção, exibição e distribuição. Produção você tinha ou pode ter na área do curta-metragem uma forma quase que espontânea. Se você tiver garantia de exibição, que é o que a Lei do Curta proporciona, aí você tem uma possibilidade de realimentação da própria produção. Funciona normal. Aí você precisa ter uma distribuição cuidadosa, que adeque o programa do curta ao longa. Evidentemente você não vai programar o Aleijadinho com um musical da Broadway. Não vai dar certo. Enfim, tem que ter uma política de distribuição. Não é uma distribuição meramente de balcão e como é o cumprimento de uma lei, algo de natureza estrutural, nada mais razoável do que você ter uma agência de distribuição que seria o Centrocine, que nos desdobramentos dos setores e subsetores que foram construídos a partir da implantação da Embrafilme e do Concine, seria o CTAV, o Centro Técnico Audiovisual, que seria efetivamente como o melhor momento da Lei do Curta, que foi um ano ou dois antes de ser extinta, você tinha uma distribuição pelo CTAV que foi a coisa mais interessante no cumprimento da Lei. Foi uma coisa bem programada, bem fluente, que não provocava nenhum atrito na exibição. E isso

seria, como continua sendo, a única perspectiva de você consolidar esse tipo de produção de cinema que não é a do filme de espetáculo comercial, longa-metragem, tradicional que é só com que as pessoas se preocupam, na verdade.

Roberto: Nesses anos, você chega a montar uma estrutura de produção, você abre uma produtora? Na segunda metade quando se avizinhava a regulamentação que era a grande bandeira da ABD você vai realizar dois filmes: *Viagem pelo interior paulista* e logo depois quando você chega à universidade como professor vai fazer um filme chamado *Universidade Fluminense*. Esses filmes, pelo momento que eles são produzidos, eles já vislumbravam a possibilidade de um mercado. Como você estava profissionalmente, qual era sua estratégia como realizador? Eu queria que você falasse da produção e do processo de realização desses dois filmes.

Santeiro: Eu tenho uma diferença. Não é que eu seja contra, mas pessoalmente sou adepto do modelo de realizador independente. E eu descobri que a grande característica, a grande defesa, a grande definição dessa área cultural é estar na pessoa do realizador independente, na pessoa física e não jurídica. E eu sempre imaginei a atividade do documentarista, do curta-metragista, dessa versão minimalista do cinema, eu sempre me imaginei como um profissional liberal, como um médico, um advogado, um dentista como meu pai, que não precisa de firma para exercer sua profissão.

Roberto: Você não tinha produtora, então.

Santeiro: Não, mas ao mesmo tempo isso é um pouco profissão de fé. A maneira como eu encaro as coisas. Agora, acontece que pra você existir no sistema produtivo brasileiro até há pouco tempo atrás você tinha que ser pessoa jurídica obrigatoriamente e os filmes que eu fiz, eles eram uma espécie de co-produção com alguma produtora, uma relação que a mim desagrada profundamente. Eu não acho isso positivo.

Roberto: você, por incrível que pareça, não participou do projeto da Corcina, que é um projeto que parece que tinha afinidade com as suas ideias.

Santeiro: Pois é, mas eu não sou muito maleável. Eu sou um pouco obsessivo, tenho ideia fixa. E o que acontece, primeiro é que eu achava que a frente principal de luta era a frente política, a frente de reivindicação dessa distribuição centralizada, pelo estado. Enquanto que boa parte das pessoas na época preocupava-se mais com esse aparato de produção que teria que ser uma pessoa jurídica e que surgiu essa proposta de ser uma cooperativa, que seria inclusive distribuidora também. A Corcina era um projeto que funcionou muito bem.

Roberto: Mas que, na verdade, casou com a distribuidora da Embrafilme.

Santeiro: Pois é. Acho que também era uma opção real da época. Não fazia sentido ter uma distribuidora autônoma se você tem a distribuição pela Embrafilme. Se a distribuição pela Embrafilme foi ou não o que se esperava é outra história. Eu acho que não foi, mas isso

é era outra história. O fato de você ter ... porque você negociar, mesmo um coletivo de realizadores, com um acervo de filmes, com a quantidade de filmes, para negociar com o exibidor naquela época e até hoje é uma negociação muito difícil em que o exibidor tem a faca e o queijo na mão e você só tem aquele pacote de filmes. Então era uma negociação em que havia – não sei se no caso – mas havia negociação de preço fixo, de preço baixo, enfim que vai deteriorando inclusive o próprio poder político da negociação. Eu tinha – e tenho até hoje – uma ênfase muito grande na questão da reivindicação e na organização política da atividade. Acho que minha preocupação é muito nesse setor. De produção eu não sou muito, eu não tenho muita proposta. Eu não me preocupo muito com isso. Eu acho que a cada um compete construir a sua forma de produção.

Roberto: por exemplo, como foi o projeto do *Viagem ao interior paulista*, como é que você se aproxima do tema como é que você cria condições de realizar?

Santeiro: Mas aí é que é outra, uma das modalidades de produção que vieram acompanhando ao longo do tempo eram os editais e concursos. Esse daí é fruto concurso da Secretaria de Cultura na época, federal. Não havia Ministério da Cultura. Era Secretaria de Cultura, dentro do Ministério da Educação e que graças ao prestígio do curta-metragem, às pressões políticas, tudo isso, a Secretaria de Cultura promoveu um grande edital de concurso com temas pré-determinados, temas prioritariamente da área de patrimônio histórico, essa visada. E um dos temas era a arquitetura rural paulista. Eu, por acaso, conhecia o livro do Luís Saia, que é um grande arquiteto em São Paulo, herdeiro – secretário e depois herdeiro institucional do Mário de Andrade no Patrimônio Histórico de

São Paulo, que é um livro admirável, chama *A morada paulista*. É um livro admirável que tem trabalhos de restauração e tem visões, propostas de revisão arquitetônica até da cidade de São Paulo. É uma maravilha. Eu estava encantado e juntei as duas coisas. Fiz uma proposta, um roteiro guiado pelo livro do Luís Saia e apresentei isso e ganhei o concurso. O curioso é que depois de ganhar o concurso eu fui pedir autorização ao Luís Saia, aí fui visitá-lo em São Paulo. Antes foi a minha assistente cuidar disso porque ela era de São Paulo, uma figura fantástica, uma fotógrafa de São Paulo, Ruth Toledo. E a Ruth foi a minha primeira porta-voz junto ao Saia. Aí levou, escrevi, mandei. Ela foi uma vez, duas vezes, ele muito reticente, muito assim, até que ela disse “você é que tem que ir lá falar com ele”. Aí eu fui a São Paulo, cheguei de noite à casa dele, que é junto ao Patrimônio. Era uma figuraça, um velho sanguíneo, de cabelos brancos, bigodão branco e sapato botina de elástico, uma roupa cáqui, com a gola aberta, uma figura. Muito respeitoso, muito cerimonioso. E eu tenho essa coisa meio... E eu infelizmente tenho esse lado. Eu tenho uma profunda admiração por essas pessoas, mas ao mesmo tempo eu não sei porque eu fico um pouco folgado, um pouco insinuante, moleque. Acho que pra vencer a timidez. O Gilberto Vasconcelos diz que eu sou o modelo da timidez, eu invento uma porção de peripécias para vencer a timidez. Não sei se ele tem razão, mas é uma boa descrição. O fato é que eu estava lá me esmerando para convencer o Luís Saia, aí ele parou depois de me servir um licor. “Tudo bem, meu filho, mas esse seu roteiro tem uns erros crassos. Tudo bem, agora você tem ideia do que significa o trabalho do patrimônio histórico?” Eu disse: “não, professor, realmente eu acompanhei, eu conheço, li a obra de Mario de Andrade, conheço seu trabalho da *Morada paulista* mas não posso dizer que eu conheça profundamente patrimônio histórico”. Ele disse “vou te dar um exemplo: você ganhou o concurso pra fazer esse filme, você ganhou - não me lembro quanto era na época - digamos sessenta mil reais,

muito bom, muito interessante, agora você tem ideia de que cada ... eu outro dia estive visitando uma capela na fazenda não sei qual ruiu o altar mor, ai eu preciso de umas trinta pranchas de pinho de riga para restaurar o altar. Você tem ideia de quanto custa uma prancha de pinho de riga". "Não, não tenho ideia". "Pois é, então, esse seu filminho dava pra restaurar o altar da capela. Agora, você me diga o que é mais importante: eu restaurar o altar da capela ou você vir aqui fazer o filme mostrando o patrimônio". "O senhor tem razão, não tem o menor sentido. O senhor me desculpa, então eu volto pro Rio, devolvo o contrato para a Secretaria de Cultura e paciência, sinto muito ter tomado o seu tempo". Ele disse, "também não é assim, vamos sentar e conversar". Aí ele ficou horas contando as histórias todas, que que era. Você sabe que tem uma história genial, fantástica do Mario de Andrade. Porque o Mário de Andrade criou o patrimônio histórico. Quer dizer quem criou o patrimônio histórico foi a gestão do Gustavo Capanema, e foi o Rodrigo Mello Franco de Andrade e o Mário criou a divisão de São Paulo. E tem uma história extraordinária do Mário. O Mario era um professor de piano como sobrevivência. Era pessoa de recursos modestíssimos. Mas de uma maneira ou de outra, o fato é que ele juntou um dinheiro e um dia foi conhecer o famoso sítio... que estava meio abandonado, meio largado. Ele foi lá e ficou encantado porque era uma lindeza. Estava meio em ruínas mas era uma construção acho que de uma casa grande modéstia, mas modelar. Ele comprou o sítio e começou a restaurar e o sítio era uma das peças fundamentais pro meu filme. Aí quando finalmente o Luís Saia me deu autorização, saí - de a autorização do próprio punho - listando todas as fazendas, igrejas, que eu queria filmar, eram quinze ao todo, se não me engano. E eram dispersas no estado de São Paulo, coisa distante 400 km. Aí tu anda 400 km pra filmar uma fachada de uma capela, por exemplo. Mas ele finalmente deu uma autorização e eu fui no processo de filmagem, que foi um dos momentos mais - todas as minhas filmagens são momentos muito

felizes, todas têm um lado meio dionisíaco – e eu fico muito tomado, muito impregnado. E essa história do *Viagem ao interior* paulista foi um escândalo. Eu entrava na tal casa grande e sentia a ambiência da época. Tinha um catre abandonado num canto, que evidentemente não era de época, mas pra mim aquilo assumia um caráter, eu quase que via as pessoas andando pelos espaços, porque os espaços vazios, os espaços luz, sem nada, eles são extremamente sugestivos. É claro que você pode vestir o espaço do jeito que você quiser e eu sentia aquilo, o ar, a presença do tempo, nas casas. E tinha umas coisas sempre meio curiosas. O sítio era em Santo Antônio.

Roberto: o fotógrafo era o Roberto Maia?

Não, o Roberto fez o favor de cair e quebrar o ombro na antevéspera da filmagem mais ou menos. Aí eu falei com o José Antônio Ventura, que foi o fotógrafo do filme.

Roberto: O diretor, tomado por tanta inspiração, precisa de uma série de cúmplices.

Santeiro: Eu não existo sem. Eu não faço nada, eu fico meio delirante, uma coisa meio assim. Parece até que eu fico meio chato. Porque eu fico tendo coisas. Tem que ser assim. Tem que ser a imagem que eu concebo. E eu não olho muito, desde que eu discuti com o Roberto Maia o enquadramento que eu queria nunca mais eu olhei câmera. Não olho visor. Eu digo o que eu quero, o que eu imagino e o fotógrafo vai lá e faz. Ele faz melhor do que eu, não adianta insistir nisso. O Zé Antônio foi uma coisa fantástica. A Ruth

também, que fazia a produção, ao mesmo tempo fez umas fotos extraordinárias de still.

Roberto: E qual foi sua ideia de construção? Era uma versão que começava do livro.

Santeiro: Como é que você filma monumentos históricos, coisas estáticas, majestosas, grandes na maioria dos casos e numa sequência, que era uma sequência histórica-cronológica, que era outra das minhas manias, tudo cronológico, o único critério que eu conheço é cronológico, então eu vim acompanhando pelas ruínas de um engenho de açúcar em São Vicente, que só tinha lá as fundações, uma meia parede lindíssimas e por acaso esse filme foi feito graças ao plano de produção do Ruth, esse filme foi feito num fusca eu, a Ruth e o Zé Antônio, com o equipamento, em aproximadamente seis dias em que, surpreendentemente, em São Paulo, andando 400 km pra lá, 400 km pra cá, em estradinhas de terra, e coisas absolutamente impensáveis, com mapas, não podia se perder. Imagina você descobrir uma fazenda no meio do sei lá o quê. E surpreendentemente, extraordinariamente, um belíssimo céu azul a filmagem inteira, não choveu uma gota. A gente filmava até quatro horas da tarde. Essas ruínas, por exemplo, a gente filmou às quatro horas da tarde. Aí ficou lindíssimo, porque ficou um reflexo de sol nas ruínas, um reflexo de sol cadente, parecia que a ruína estava brilhando, reluzindo e Zé Antônio é um fotógrafo incrível, de uma paciência de Jó. E tinha umas coisas assim, o tal sítio Santo Antônio, do Mario de Andrade, quando a gente fui filmar lá, aquela coisa, não queria um plano assim que pegasse a casa grande. É tudo fixo o filme, todo, não tem movimento praticamente. E também não tem

muita decupagem, não. É quase que planos... Poucos planos por unidade, só no final.

Roberto: Em gerais, são grandes planos.

Santeiro: É tem alguma coisa, detalhe uma coisa ou outra, mas é muito raro, geralmente é mais estático, só no último que é a fazenda Pau D'arco que era a grande fazenda de café e aí a topografia dela já é muito ampla e com as peças mais ou menos isoladas e estava restaurando justamente a casa grande, o teto da casa grande, então tem uma narrativa da reconstrução da fazenda, que eu pesguei na narração, que era uma fazenda modelo do café como se fosse um exemplar pau-brasil. Aí o Luís Saia me disse "isso aqui é absolutamente ridículo". "Não, mas é que eu quis". "Eu sei o que você quis mas não tem nada, isso é um absurdo, um disparate total". Mas eu mantive o disparate total.

Roberto: Você utiliza o texto numa voz off que você reconstruiu?

Santeiro: É. Eu tive a brilhante narração do Paulo José, que me revelou ser - eu não sei se ele concluiu o curso, mas ele foi estudante de arquitetura e ficou encantado com o filme. Pelo menos, num filme do Khoury, ele fez o papel de um estudante de arquitetura, talvez isso seja o mais perto que ele chegou e ele ficou encantado a coisa. Eu tinha feito um prólogo muito - porque aí eu fiquei um pouco alterado das minhas faculdades mentais. As minhas faculdades mentais são muito fracas. De vez em quando altera aquilo, eu fico muito sugestionado. E esse filme, essas viagens por esses lugares todos num tempo relativamente curto tudo dando certo, tudo

maravilhoso, e eu embarcando nesses lugares todos. Eu embarcava, tinha surto místico na capela de não sei lá o quê, enfim. Você vai entrando em cada ambiente, você vai recebendo aquela coisa toda. Muito rápido.

Roberto: Só epifania...

Santeiro: O tempo inteiro. E eu dirigindo o carro naquelas estradas, lá, perdido em São Paulo, até que teve um caso que justamente era o tira-teima, a prova dos nove, que eu senti realmente o que o Saia tinha descrito. Foi quando a gente foi filmar uma fazenda, essa, sim, a 400 km de São Paulo, nos metemos no carro e quando chegamos lá a fazenda tinha sido destruída, demolida, só tinha um resto de fundações e era uma peça relativamente importante. Eu fiquei meio transtornado, evidentemente que não foi incluída no filme. Mas escrevi uma carta emocionada pro Saia, dizendo que eu finalmente tinha entendido o que ele queria dizer com a história do que é preservação. Porque a gente faz esse trabalho todo, aí um belo dia o dono da fazenda resolve fazer um cercado para o gado, aí derruba aquilo tudo, bota umas estacas e acabou-se. Aí ele me respondeu: “pois é meu filho, era isso, que eu tava querendo dizer, mas você não fica muito impressionado, não, porque isso acontece todo dia, em todo lugar. Então, também não é pra ficar preocupado com isso”. Infelizmente, ele morreu antes do filme ficar pronto, o que também não sei pra ele que significado teria. Porque eu sei exatamente o que é isso. Eu sei o que ... uma das coisas que eu me lembrava dele. Eu cheguei a ver o Saia enquanto eu cumpria as exigências do contrato, aquelas coisas que sempre tem, eu me lembro de vê-lo andando pelos corredores do ministério exatamente daquele jeito, com a camisa, a botina de elástico, e visivelmente irritado atrás dos

recursos pra restaurar isso, restaurar aquilo. Ele mesmo dizia, tem uma burocracia, parece que ele está ali querendo construir a casa dele.

Roberto: Você fez com uma produtora? Lembra qual foi?

Santeiro: Não, eu tinha, essas coisas, né? Os primeiros filmes, que que foi? Era uma produção do Davi, depois...

Roberto: do Davi Neves? Como é que chamava?

Santeiro: É, *O Guesa*. Era uma produtora inventada.

Roberto: Davi Neves Produção Cinematográfica?

Santeiro: Por aí. Não me lembro o nome. Nem era isso. Era mania da época, você tinha uns nomes.

Roberto: Eu tinha impressão que você tinha aberto uma produtora com o Maia.

Santeiro: Pois é. Quando, terminado *O Guesa*, finalmente, e terminado o filme do Cacá, *Os herdeiros*, aí eu fui convidado pelo Jabor para ser assistente do *Pindorama*, que ele tava começando também, não o *Pindorama* ele já tinha roteiro, mas ia começar a produção e o *Pindorama*, que eu acho que é um dos melhores filmes

do Jabor, ao contrário do que ele acha, ele acha que é um horror, o *Pindorama* era também litoral de São Paulo, em São Vicente, a história se passa em São Vicente colonial e ele tinha feito uma – acho que foi dos primeiros filmes do Cinema Novo - que era uma co-produção com a Vera Cruz e com a Columbia, se não me engano, acho que foi a primeira vez, se não uma das primeiras vezes que a Columbia investiu os recursos da lei de retenção

Roberto: Do INC.

Santeiro: Do imposto declarado.

Roberto: Remessa de lucro.

Santeiro: Era uma grande produção e aí nós fomos pra São Paulo fazer locação. Eu fiz locação. Aí tem uma história (risos) – vou contar, isso não tem importância, já foi – o Jabor credita a mim o fracasso do *Pindorama* porque a gente fazia locação e depois ia pro hotel discutir, fazer decupagem do filme. O Jabor decupando o filme, planos e tal, e não sei mais o quê, cobertura, contra-plano, e o filme era um filme de época, de 1500, com o cenário todo construído de barro, no meio da chuva e não sei mais o quê, com 300 figurantes, com som direto e o Jabor decupando plano e contra-plano, cobertura. Eu disse “ô Jabor, é impossível, não dá pra fazer esse filme decupado assim, esse filme é pra fazer em plano sequência, evidente. Aí a 300 figurantes em cena destruindo a cidade de barro, aí tu corta pra fazer um detalhe, como? Reconstrói tudo, limpa os figurantes todos, bota tudo no mesmo lugar e tem continuidade de som direto. Esse filme vai levar vinte anos pra ser feito. Som direto já impõe uma estética

de plano sequência, enfim, de outro estilo de narrativa que não esse estilo americano, de faroeste americano.” Ai ficava uma discussão enorme e ele acabou achando que eu tinha razão e fez o filme em plano-sequência, que, segundo ele, é a fonte do fracasso do filme, que ficou um filme chato, que ninguém aguenta ver.

Roberto: É Dib?

Santeiro: É, né, foi... Porque aí, o que acontece, quando voltamos para São Paulo, depois de feita a locação, que foi o que a gente fez, em conversas com o William Khoury, que era irmão do Walter Hugo, e que era o homem do dinheiro, era o grande... e a grande piada dele comigo era “é a primeira vez que eu assino a carteira de trabalho de um comunista, não sei o quê”. A diversão dele era essa. Eu dizia: “William, você não acha que eu trabalho pra você, né? Esse é o grande equívoco da sua vida.” Ele acabou ficando com a minha carteira de trabalho, aliás, que tinha o registro dos *Herdeiros* também, que era outro também, o Jarbas Barbosa, que achava muito engraçado eu trabalhando pra ele. Eu não sei de onde eles tiraram essa ideia. Aí quando voltamos pro Rio, surgiu o Roberto Maia, que já tinha feito *O Guesa* comigo, com uma associada, que era a Sandra Mayrinki Veiga, que tinha a perspectiva de uma produção da Companhia Siderúrgica Nacional. Aí eu me desliguei do filme do Jabor e fui ...

Roberto: Você não vai até o fim, então.

Santeiro: Não, não, eu não acompanhei, eu parei ali.

Roberto: Quer dizer, você é captado por um projeto profissionalizante, etc. e tal, de uma produtora. Foi um momento em que você se deixou seduzir por isso, né? O que justificou a produção de dois institucionais.

Santeiro: Sendo que a *Companhia Siderúrgica Nacional* acabou sendo um filme enorme, que me ocupou um ano, porque teve briga, discussão o tempo inteiro com a direção da Companhia Siderúrgica Nacional, discussão que é muito difícil você discutir com... mas eu tive um interlocutor nessa conversa, que era o diretor de relações públicas da Companhia Siderúrgica Nacional, era uma figura adorável, um velho jornalista.

Roberto: Tornou suportável a relação.

Santeiro: É, ficava contando história, e foi uma coisa ótima, e ele mediu bem a coisa.

Roberto: E como era o nome dessa produtora, estou curioso.

Santeiro: Era SMF Produções Cinematográfica. Cada um dava sua inicial. Eram as iniciais de cada um. Nós vencemos a concorrência com o Jean Manzon. Mas foi difícil, mas é um filme fantástico. O grande achado do filme, na minha opinião, é que eu fiz um filme didático sobre a produção de aço. Teria uma introdução, que foi suprimida veementemente pela direção Companhia Siderúrgica Nacional, que era a inauguração da Siderúrgica Nacional do Getúlio,

que era filme de arquivo, porque não podia falar do Getúlio. Pô, foi o cara que como... Não, não pode... e suprimiram essa introdução.

Roberto: Chantageou os americanos.

Santeiro: Ah, é e aí ficou só a produção de aço, uma coisa didática, que eu acho interessantíssima, e muito bem filmado pelo Roberto, umas coisas, umas apostas interessantes, tinha a chegada dos insumos pela estrada de ferro, que é um plano filmado de cima de uma ponte móvel e os trens passando embaixo.

Roberto: uma maravilhosa grua.

Santeiro: É. Uma grua fantástica. Tem outra grua fantástica, que é uma ponte de trinta metros. Lá em cima, eu passando mal, lá em cima daquela coisa, o Roberto achando tudo divertido, pra ele tudo era ótimo, ele ficava de cabeça pra baixo achando tudo divertido, não tinha problema nenhum. E o grande lance do filme, foi a trilha sonora do filme, os ruídos em som direto, com Walter Goulart. A gente passou lá sei lá quantos dias, filmando em som direto, os ruídos, né? Aí depois o Goulart montou na pista de ruídos, que é um show, uma festa realmente.

Roberto: E logo depois você fez o outro do café.

Santeiro: É, aí surgiu esse outro, do café.

Roberto: Eu te contei que eu vi recentemente, eu vi *A indústria do solúvel*, e fiquei na dúvida se era uma metáfora ou uma alegoria. Mas isso tem a ver com quê? Esse projeto tem a ver com quê? Com um momento de montar uma produtora de criar bases para depois desenvolver um projeto pessoal, como é que era esse seu momento profissional?

Santeiro: É, é justamente isso. Também essa... mas eu não tinha, nunca tive uma perspectiva comercial.

Roberto: Esse momento é único, de certa forma.

Santeiro: Mas não era muito por mim, era coisa de um grupo.

Roberto: E não dá certo, a produtora continua?

Santeiro: Não, não. Mas é porque ... as coisas não acontecem. As possibilidades não são generosas. Aí você tem aquele embate, eu sempre tive porque, paralelamente a tudo isso, eu continuava brigando pelas coisas, os espaços, por não sei mas o quê, pelos concursos. E vai ficando uma coisa, coincidindo com hiatos na produção também, de uma maneira geral. Não se produzia tanto assim. Se produz muito mas é um certo modelo, pessoas que têm acesso aos mecanismos. Isso nunca foi uma coisa muito aberta. Eu não sei porque eu me empenhava, ou me desgastava tanto na disputa com a Embrafilme a minha vida inteira que o fato é que as coisas não aconteciam. Eu sempre entrei em concursos, e alguns eu ganhava e a maioria não ganhava, como todo mundo. Projetos de

filmes, eu cheguei a ter uns dois ou três projetos de filmes narrativos de longa-metragem, mas que nunca foram aprovados nas instâncias.

Roberto: Isso, de uma certa forma, é a história da nossa geração. Essa instabilidade. Por outro lado, isso vai construindo esses personagens, as necessidades de sobreviver, por exemplo, você resolveu, um dos aspectos que você passou a desenvolver paralelo ao de realizador foi o de professor. Você começou no Parque Lage e nesse momento você tava chegando aqui na universidade pela primeira vez. Eu queria que você falasse disso porque isso também vai redundar nesse filme que você faz em 76 sobre a universidade.

Santeiro: É, exato, isso tem a ... eu, em primeiro lugar, eu gosto muito de cinema em geral, posso dizer, mas gosto muito de cinema brasileiro. Isso não é uma escolha, um item, é uma coisa mesmo de identidade, de afinidade, de se ver, porque eu vi muito, eu fui rato de cinemateca, eu vi toda a cinematografia mundial, até os anos 70, 80, mais ou menos. A partir daí eu não vejo mais nada, uma coisa ou outra. Mas essa coisa de cinema brasileiro, os dois lados do cinema brasileiro, o lado dos resultados, que são os filmes propriamente ditos, que são filmes muito ricos, muito densos, são filmes transpirantes, pele, uma coisa muito viva. Filme estrangeiro você percebe vinte por cento do filme, no máximo, o resto você não entende, são hábitos, são linguagens, são realidades que você não acompanha. Tudo bem, você pega o estereótipo, mas a densidade do filme, a mim, pelo menos, não me contagia. Já filme brasileiro, é uma loucura, qualquer bobagem você já sente... já é parecido com você, já é uma coisa próxima. E eu sempre, ao longo do tempo, palestras, debates, pequenos cursos na Cinemateca sobre cinema brasileiro porque era uma forma de você conversar com os filmes. E o impacto

dos filmes. Os primeiros filmes do Cinema Novo foram coisas muito fortes, para mim, o *Deus e o diabo*, *O desafio*, do Paulo César, o *Cinco vezes favela*, o filme do Cacá, também, o primeiro, o *Ganga Zumba*, que tem um primarismo dramático, de repente, mas que é absolutamente franco, honesto, telúrico, temos lá nosso Cartola, que não é pouca coisa. E tem uma coisa que eu descobri, que é uma tese que eu defendo, talvez algum dia eu faça alguma reflexão mais profunda a respeito, embora eu já tenha declarado e escrito isso em algum desses rabiscos por aí, que é interessante como os filmes brasileiros, em cada período, eles dialogam entre si, eles são, não que sejam parecidos, mas têm uma proposta que, na verdade ...

Roberto: Até o conflito é íntimo, né?

Santeiro: É, que a maneira como aquele tempo está se vivendo, né? Então você pega, por exemplo, *Os herdeiros*, o *Dragão*, *Macunaíma*, o *Anchieta*.

Roberto: o filme do Walter Lima, *Brasil ano 2000*.

Santeiro: Os filmes têm uma enorme unidade entre si

Roberto: *Pindorama*.

Santeiro: Sem nenhuma causa e efeito entre si, mas eles dialogam, é um privilégio.

Roberto: Naquele caso não era nem de espantar porque aquelas pessoas efetivamente dialogavam.

Santeiro: Exatamente. E tem a famosa história que é famosa. Acho que foi o Moniz Viana que falou pro Glauber "ah, vocês gostam dos filmes uns dos outros porque vocês são amigos, né?" "Não, nós somos amigos porque gostamos dos filmes uns dos outros." É a forma que você tem, uma forma de participação gregária.

Roberto: Começou assim (risos).

Santeiro: Nem sempre acaba assim. E é uma coisa que é muito de cinema. Cinema não é uma viagem solitária. Chaplin tem poucos na vida. Ninguém é fotógrafo, diretor, ator, músico, mímico, sapateador. Não é. Os filmes sempre surgem, têm um processo. Embora tenha uma vontade autoral, geralmente concentrada na figura do diretor, mas eles têm um amplo trânsito de participação do fotógrafo, montador, figurinista, até da continuidade.

Roberto: E é um momento do cinema brasileiro que não tinha aquelas equipes hierárquicas. O negócio é, a figurinista chegava e dava uma boa ideia.

Santeiro: Exatamente. tem as coisas e que deram aquele cinema forte e é a força do filme vem daí. Como os nossos filmes também. Eu sou a pessoa mais dispensável dos filmes. Eu não faço nada, só fico andando pra lá e pra cá. Eu consigo ter esse "transmimento de pensação" com os atores do filme, seja fotógrafo, seja o montador,

seja o que for, em função do trabalho. Eu acho, eu não sou marxista à toa, eu acho que o trabalho organiza o processo. É aquela coisa. Você tem que dar conta de uma tarefa, por exemplo, limpar dez alqueires. É claro que tu não vai limpar dez alqueires sozinho, não há hipótese, você arregimenta um monte de gente para ir lá com a enxada, tirar o mato, enfim. E filme é isso. Junta um bando de gente pra ir lá. Como é que faz, qual é a proposta? Aí você faz uma proposta, 90 por cento da sua proposta é inviável, impossível, aí vai aparando, construindo a coisa. E acompanhar, assistir isso, aprender vendo os filmes, aprender até – acho que é mais vendo os filmes mesmo - convivendo com as pessoas eu não sei o quanto que eu aprendi, eu só posso ter aprendido um pouco de bate-boca, de troca de desaforo, não creio. Agora esse processo de construção do olhar, da visão através dos filmes isso é uma coisa que contagia, é fácil de se tornar uma coisa um processo também grupal, coletivo, em uma certa escala. Então dar aulas sobre cinema, especialmente sobre cinema brasileiro, é uma coisa muito agradável, em primeiro lugar, a despeito de qualquer resmungo da plateia, às vezes é difícil, você tem que convencer dessa viagem, que filme não é, a relação com cinema cultura em geral, ao contrário do que o sistema todo induz, não é uma relação de consumo, não é pra você ficar consumindo aquele produto. É uma relação que puxa, que sugere, que atrai uma relação de produção, é pra você se sentir atraído, imantado. e fazer que nem, lançar-se também nessa aventura, nessa possibilidade. E é isso que você ver acontecer, de montão, em todos os lugares, sejam cursos formais, mais ou menos formais, o que na verdade acontece é isso.

Roberto: como você veio parar aqui?

Santeiro: Nos três casos que eu dei aula mais formalmente que foram lá no Centro Unificado Profissional, em Jacarepaguá, no Parque Laje, e aqui, que me convidaram pra ser professor. Eu comecei exatamente 75 em todos os três. Tinha uma seleção interna, entrevista, currículo, e aí eu comecei a dar aula em 75, 76. entrei em julho de 75.

Roberto: E aí logo você partiu pro projeto do filme.

Santeiro: Pois é, logo que eu cheguei aqui surgiu essa história desse filme, que era pra comemorar os quinze anos de fundação da Universidade Federal Fluminense, que a Reitoria bancaria o filme e ninguém se sentia muito à vontade pra fazer o filme porque era um filme de encomenda institucional. Todo mundo ficava meio assim. Eu disse, imagina. Tem produção. Tem. Então vamos lá, eu quero saber o que que é. Aí você adequa o filme às condições, às possibilidades que você tem pra fazer o filme e no caso era uma turma, o curso todo era formado, talvez uns trinta alunos, quem sabe.

Roberto: A equipe são alunos?

Santeiro: Era, menos fotografia e montagem. Fotografia foi Serginho Vilela,

Roberto: Sergio já tava aqui dando aula?

Santeiro: ele me antecede seis meses, ele é meu ... e aí tinha essa proposta. O curso tinha trinta quarenta alunos, não dá pra botar todo mundo trabalhando no filme. Aí eu inventei uma série de coisas. Dividi em equipes, tinha uma equipe de decupagem... Bom, primeiro tinha o roteiro, o que seria o filme, aí eu inventei que teria uma ... evidentemente que era um filme pobre, não era nenhuma Brastemp, você não tinha recursos pra gastar, era uma coisa reduzida, aí eu inventei que seria uma parte física da universidade filmada em película 35mm colorida, e uma parte, que eu chamei espiritual do filme, que seria fotografias em preto e branco, da ambiência humana da universidade.

Roberto: *Still*, fotos fixas.

Santeiro: É. Fotos fixas. Uma trilha sonora, que seriam depoimentos off, sem imagem. E uma pequena entrevista em som direto com o primeiro reitor da universidade que era vivo na ocasião. Aí você tinha várias modalidades, vários elementos pra composição do filme. Criou-se uma coisa, que eu achei muito feliz, que com essa estrutura de construção do filme, eu inventei, aberto pros alunos se inscreverem em uma equipe dessas, tinha uma equipe de decupagem, que o Moreno foi participante ativo, que era a equipe ia na frente desenhando o plano, o espaço físico da universidade que fosse pra filmar, ele ia na frente e desenhava o plano, então quando a gente chegava pra filmar já tava o plano desenhado, do prédio, da sala, enfim do que tivesse pra filmar ao invés de chegar lá na hora pra descobrir como é que faz, como é que enquadra. Como ele tinha essa habilidade extraordinária de desenho, de captação que ele tem, aí era ele e mais um outro menino se não me engano, que faziam uma decupagem.

Roberto: ele era aluno?

Santeiro: É. Moreno era aluno. Tinha a equipe de "fotografagem", que eu chamei, que eram as fotos fixas, que era dessa ambiência da universidade, os alunos, enfim o que eles considerassem significativo. Nessa equipe tinha o Edmundo, por exemplo.

Roberto: Figuras ilustres por todo o filme.

Santeiro: É tinha a equipe de filmagem, que era o fotógrafo, o Serginho. Aí era tudo alunos, os assistentes. Eu acho que era isso. Depois de tudo isso, foi pra edição na cinemateca, na época a moviola estava na cinemateca. A moviola histórica, que ficou lá no jardim do Barreto, que montou *Terra em transe*. E o Manfredo (Caldas), então, montou o filme que foi a junção dessas coisas e mais uma descoberta muito interessante que eram os depoimentos. Esse momento da universidade, 75, 76, foi um momento muito difícil, tinha efetivamente polícia federal plantada dentro da universidade quando a gente filmou, porque era um momento de problema político, aquelas coisas e havia um certo temor, essa coisa de estar filmando dentro da universidade, com polícia federal. Eu disse, não, imagina, não quero nem saber, só não enquadra polícia federal porque não merece, não vou ficar aqui filmando polícia federal mas não quero nem saber, isso é um filme pra reitoria da universidade, não tem que pedir licença pra ninguém, não tem nada, vamos sair fazendo e azar. Mas havia um clima, sobretudo nos depoimentos em som indireto, como eu chamava, tinha uns depoimentos que eu me lembro, tinha uma aluna que dizia, eu me lembro disso porque está

no filme. Uma aluna dizia "às vezes um professor tá dando aula e diz que não pode falar isso, mas não pode por que? Não pode porque não pode. Uma aula de história, por exemplo. Enfim, tinha algumas alusões assim. Ai eu inventei, pra ter melhor rendimento, eu inventei de fazer duas pistas de som nos depoimentos, uma em primeiro plano e outra em segundo plano, porque às vezes confunde, dá um pouco de trabalho pra você dissociar, mas dá pra você dissociar muito bem e aí trocava, alternava, uma de primeiro plano passava pra segundo plano, uma descia, outra subia, enfim, tem uma dinâmica de narrativa puramente sonora e com esses dois ou três momentos em que isso se pronuncia, essa coisa da tensão política da universidade. Aí o filme ficou pronto, tudo direitinho, tudo bonitinho, o filme ficou pronto aí gerou um problema. Quando o filme foi visto pela reitoria, na época, quando a reitoria tinha um assessor de inteligência na universidade que implicou com essa alusão.

E2, FITA 2(4) SEQUÊNCIA DA ANTERIOR

Santeiro: Aí começou o meu drama. Me chamaram pra uma reunião, onde tinha o reitor, o Marinho e esse cara. "O filme tá muito bom, interessante, mas tem que tirar aquela parte". "Eu não tiro nada". "Não, mas o filme é nosso". "Então vocês tiram, eu não tiro nada, o filme está pronto, ninguém mexe. Tá pronto e acabado, está entregue. Inclusive porque o filme foi de graça. Se vocês quiserem, o minuto custa trinta mil reais, por exemplo, aí tudo bem. Vocês fazem o que quiserem, mas de graça não tira, não põe, não acontece nada, tá pronto, tá entregue e acabou-se". Aí ficou um clima horrível. O Marinho tentou consertar, eu disse "não, acabou, acabou". Aí ficou um impasse maluco, uma confusão, fiz uma carta para os jornais, me pediram pra não publicar porque se publicasse teria represália contra

o curso. Aí virou uma confusão infernal. E aí o finalmente avizinha-
se o fim do período e o filme era o filme de conclusão do curso dos
alunos. Aí o Marinho liga pra minha casa. E eu não vim mais, fiquei
na minha casa. Aí o Marinho me liga e diz "eles estão dizendo que se
você não tirar a frase, não concluir o filme, os alunos não se
formam", porque era o filme de conclusão do curso. "Ah é, Marinho?
Então marca uma reunião que eu vou aí". Aí no caminho, na barca –
barca é um santo remédio – eu vim meditando com meus botões.
"Temos uma solução pra isto. Vou dar a aula definitiva". Vai ser o
seguinte, a gente pega a cópia do filme que eles viram, leva pro
montador, vocês pegam levam o filme pro montador – eu não tô no
circuito – aí pede pra ele botar na pista ótica nanquim, esperem
alguns minutos, aí vem aqui e passem o filme de novo pros caras". Aí
vieram e passaram. "Ah, que ótimo, tiraram a frase, ficou perfeita".
Aí resolveu". Ai, eu disse "bom, resolveu o problema de todo
mundo?" "Resolveu" "Ótimo, agora vem a parte dois". Bom aí eu
estava proibido de chegar perto do filme, desde que começou a
confusão eu não podia chegar perto do filme. Tem a parte dois da
história, que é a seguinte: eu escrevo o filme num festival, a
universidade gostou de inscrever o filme num festival, manda a cópia
pra Embrasil ou INC, não me lembro mais. Aí levaram a cópia, com
protocolo, inscrevi num festival que nem lembro qual era. Aí eu vou
lá no INC, que eu conheço todo mundo e disse "me empresta aquela
cópia do meu filme, acho que tem um problema na cópia". Aí você
pega, leva a cópia no banheiro, pega um flanelinha, cospe na
flanelinha e tira o nanquim da pista de som, do ótico. Pronto, tá o
filme restituído. Mas aí já estava um clima aqui meio insuportável
porque, ao mesmo tempo, já tinha quase um ano e eu não tinha
conseguido certificado de nada consta do DOPS. Aí eu só vim a saber
porque muito mais tarde. Eu achava aquilo muito esquisito. Pra ser
contratado. E aí com essa confusão rolando, um clima horrível, e aí o
diretor na época, que era o Antônio Serra de Mendonça, me chamou

na sala dele e disse que infelizmente ele tinha que me demitir, que eu não tinha o atestado, que a situação não pode se prolongar, que ele sentia muito mas tinha que me demitir. Eu disse, "não faça isso, por favor, tinha que pensar melhor". "Não, não, isso já tá decidido, não tem jeito." "Como eu não fui contratado, você vai enlouquecer a secretária, ela não vai ter onde botar a carta de demissão". Basta dizer, olha a gente não tá mais a fim de ver você aqui e acabou, eu fico em casa. Não tem problema nenhum. Agora me demitir é complicado, eu não fui contratado. Como é que você vai me demitir?" "Então, nada. Tchau." E lá fui eu cuidar dos meus afazeres. Eu não gostei na época, não. Mas eu já tinha ficado tão injuriado com essa discussão de filme. Eu acho que foi a chamada gota d'água. Porque na época que eu tava dando aula aqui tinha várias coisas inacreditáveis. Teve um momento lá em que um cineclube da universidade, na época eram poucos filmes, o *Paixão*, *O Guesa*. Aí eu disse "não, claro, imagino, que ótimo". Aí marcaram a sessão no DCE, no cineclube. Eles pagaram uns cartazinhos, era lá no Instituto de matemática, hoje Instituto de matemática, e aí espalharam os cartazinhos. Era aquelas coisas, não era nenhuma coisa fantástica, umas sessões modestas, poucas pessoas. Aí eu fui lá, bati um papo, aquela coisa de sempre. E voltei tranquilo. Aí o Antônio Serra me chama. Ele tinha mania de mandar o funcionário, na sala de aula, vem o funcionário, interrompe a sua aula para dizer que o diretor está chamando o senhor na sala dele. "Eu tô dando aula, quando acabar vou na sala dele". "Ah, mas ele diz que tem que ser agora". "Como tem que ser agora? Eu tô dando aula. Quando acabar a aula eu vou lá, eu, hem. Aliás, faz favor, rua". Aí quando acabou a aula eu fui lá. Ai ele disse: "Não, tem uma situação desagradável que nós soubemos que você estava insuflando um cineclube clandestino na universidade". Eu disse "Antônio Serra, cineclube clandestino? Como? No DCE? Com cartaz posto na parede? Como é que pode ser clandestino? Além do mais, e se for clandestino, o que eu tenho com

isso? Eu fui lá passar os meus filmes porque os alunos me convidaram pra passar os meus filmes. Não quero saber se é clandestino". "Ah, não, porque um professor não pode ficar apoiando esses movimentos dos alunos". "Não quero saber, não é problema meu, não tenho nada com isso. Quem me chamar pra passar filme eu vou passar e acabou-se. Não quero saber se eu sou professor, não me interessa, não é da minha alçada". Mas sempre tinha, aquela coisa ou outra. E tinha aquela coisa, alguns absurdos que eu dizia em aula, ele vinha comentar como uma pessoa tão culta, tão bem formada, e aí fala as coisas dessa maneira. Foi ele, no meu retorno à universidade, não sei quantos anos depois, ele me esclareceu uma porção de coisas que eu não sabia, ele fez uma carta, de moto próprio, por iniciativa dele. Me chama aqui. "você está voltando pra Universidade e eu queria fazer uma carta esclarecendo o que aconteceu naquela época". Eu disse "ah, que ótimo, que maravilha". E ele fez a carta, a carta é minuciosa. Eu fiquei surpreso. Não sabia que havia essa injunção tão forte e depois eu fiquei sabendo, vai, começa a reconstituir. Então o que acontece é que, naquele período, a Universidade Federal Fluminense, particularmente a Universidade Federal Fluminense, tava sob o crivo do DOPS, e acontece que eu também só vim a descobrir quando o Marinho insistiu pra que eu voltasse, invocasse lei anistia, essas coisas todas, mas eu nunca fiz nada, que lei da anistia? Aí ele me explicou. Na época houve uma denúncia do assessor do Ministério, que tinha uma sala aqui, por causa do filme. Enfim, esmiuçou um pouco esses bastidores que eu não tinha prestado muita atenção. Aí foi a época em que abriu o arquivo do DOPS em Niterói. Fiquei curioso e entrei com um pedido de consulta do arquivo aí eles me deram quarenta páginas que começam com uma tradução que eu fiz para Zahar quando eu era estudante de Sociologia, eu fiz algumas traduções e uma delas ... eu tinha traduzido "Ideologia e utopia", do Mannheim, que é um clássico da sociologia, me deu um trabalho enorme, quase fiquei maluco.

Depois eu dividi a tradução com o Marco Aurélio Luz de um livro que saiu com o título de "Problemas e perspectivas do socialismo". Que era um livro de textos marxistas que eu traduzi metade e ele traduziu metade. A minha metade era até pesada, um sociólogo indiano pesado e aí foi. Aí tinha lá o primeiro registro meu era de 67, quando saiu a tradução. Tradução de um compêndio marxista, te, te, te... E da Zahar. Mas como? Que coisa espantosa., aí tem debate na Cinemateca. Tem um mandado de busca e apreensão de um debate na Casa de Estudante do Brasil, da Aeronáutica, que era uma coisa pesadíssima. Eu não sei como é que nego não me pegou. Eu nunca fui clandestino, eu sou a pessoa mais conspícua do mundo. Eu tô aí o tempo inteiro pela rua. E tinha umas três ou quatro coisas assim e no final, tinha debate no Casa Grande, umas coisas assim, e tinha no final, o manifesto de apoio da candidatura do Miro Teixeira. Eu disse "mas isso é um prodígio". Aí tem uma lista com o nome de umas quinhentas pessoas e tinha o meu nomezinho com uma cruzinha do lado. O meu e de umas outras pessoas. O debate na Casa dos Estudantes, tinham umas anotações a lápis no alto. Eu disse "Ah, bô". Aí quando eu fiz o pedido, o Luiz Otávio que era o procurador da Universidade na época, disse "você não viu a ficha do SNI". "Como, Luiz Otavio, ninguém viu a ficha do SNI". "Não, porque eu conheço um cara, vou pedir pra ele ver". Mas aí ele voltou e disse "o cara diz que não pode, não tem acesso". Também o que que vai ter, não tem nada. Qual foi o meu grande ato de contestação do regime? Cuspi na bandeira? Isso é 77 exatamente.

(Parei em 16:21:09 – time code)

E 3, FITA 1 (5)

08 de abril de 2006

Roberto: Vou puxar um depoimento seu antigo em que você vai falar da velha questão de cinema de autor, você vai falar então da floração de filmes que compreende isso que eu estou conceituando como cinema alternativo e você está falando dos filmes – talvez os últimos filmes – que foram feitos com recursos privados. Não digo nem dinheiro – com recursos e esforços privados. E você faz uma observação dizendo que eles não são poucos. Na verdade, era uma produção extremamente importante. E você fala que eles eram extremamente significativos expressivos na época e você compreendia aqueles filmes como os verdadeiros filmes contemporâneos daquele momento. Eu queria que você generalizasse um pouco e falasse desse grupo de filmes que nós produzimos nesses, digamos, vinte anos, nos anos 70 e 80, começando com uma ideia muito totalizante.

Santeiro: É uma tarefa que eu gostaria muito de fazer. Tem tanta coisa que eu gostaria de fazer, que eu gostaria de ter feito, na verdade. Eu tenho um lado que eu já mencionei. Eu gosto muito dos meus filmes, em primeiro lugar, agora eu gosto muito dos filmes dos outros. Engraçado, uma das coisas que realimenta mesmo é você ver os filmes dos outros, ver os filmes dos seus entornos. Tem aquela história que eu já contei aqui, que é a famosa história do Cinema Novo, que alguém disse, não me lembro quem, um crítico: “você gosta dos filmes uns dos outros porque vocês são amigos”. E aí o outro respondeu: “não, nós somos amigos porque gostamos dos filmes uns dos outros”. Eu acho essa equação brilhante.

Roberto: Era isso que aproximava e que afastava as pessoas: os filmes. Os filmes que gostavam e os filmes que faziam.

Santeiro: É, e tinha, eu me lembro do famoso festival do JB de cinema amador, quando você encontrava no Rio pessoas que vinham de São Paulo, do Rio mesmo, pessoas que você nunca tinha visto na vida e que no momento seguinte era uma fluência, absolutamente inédita e eu nem acho que isso se repetiu muito posteriormente. Eu me lembro do famoso desembarque do Neville, por exemplo, vindo de Belo Horizonte, com *O bem-aventurado* que era o filme nele no festival JB, Neville eu seu *fular*...

Roberto: Já tinha *fular* nessa época?

Santeiro: Já, já tinha. Então você imagina desembarcar o Neville de *fular* com aquele filme absolutamente.... os filmes não eram transgressores, mas eram filmes com uma narrativa muito própria, muito apegada, muito... é interessante e aí que vem a história, e são filmes muito semelhantes. Eles dialogam entre si, independente... E aí claro que os autores também dialogam entre si.

Roberto: os filmes mostravam a alma naquela época.

Santeiro: É, sem dúvida. Havia uma entrega.

Roberto: Você ficava suficientemente informado sobre aquela pessoa.

Santeiro: É e o que faltasse era imediatamente resolvido, porque era um monte de gente parlapatona, nego fala pelos cotovelos, é uma

coisa muito curiosa, né, e esse sentimento é engraçado porque até hoje, tantos anos depois, outro dia eu encontrei uns, o próprio Neville por exemplo, lá na festa do Nelson Pereira, na eleição da Academia Brasileira de Letras, e se restaura, se reconstitui, uma proximidade, apesar de não ter, né, nós não nos encontramos todo dia, não conversamos longamente, nada disso. Mas o encontro casual, às vezes numa sessão de cinema, é tão próximo como foi no passado e o passado... bota passado nisso. Isso é 66, dá uns quarenta anos. É curioso isso, e isso eu acho que permanece com a continuidade da vida, dos filmes, essa troca de filmes, conversas de filmes entre si. Eu tive uma outra, não sei se vou... eu tô tentando ver se consigo organizar um pouco isso. Uma outra oportunidade muito forte nesse sentido e aí já era 75/76, que foi na época do Parque Laje, eu inventei lá aquele curso de cinema. A atividade do curso de cinema era basicamente uma sessão de um cineclubes chamado Cineave que tinha uma pomba de símbolo. A primeira turma tinha quarenta alunos. Foi uma coisa avassaladora. E tinha uma sessão de cinema toda quinta-feira, se não me engano, e na terça tinha a preparação da sessão, cartazinhos que eu distribuía, programa, tudo de mimeógrafo elétrico e os filmes eram os filmes independentes, do Júlio Bressane, do Rogério Sganzerla, curtas-metragens de todo mundo, enfim, do Luiz Rosemberg Filho. A gente passou os filmes. Passou o *Jardim das espumas*, passou o ...

Roberto: O *Assuntina*.

Santeiro: O *Assuntina*. E depois tinha ou teria um debate sobre o filme, às vezes com o próprio autor, às vezes sem. Uma conversa sobre o filme. Nunca foi nenhuma coisa assim fantástica. Eu nunca consegui, eu gosto muito, eu acho que esse formato de passar o

filme e conversar sobre o filme, eu acho uma coisa divina, espetacular. Mas eu nunca... o único caso que eu me lembro de ter sido o evento do momento foi o famoso debate sobre o *Terra em Transe*, no Museu da Imagem e do Som, se não me engano, quando estava sendo lançado, o famoso debate em que o Gabeira atacou o filme, disse que o filme era conservador, reacionário e eu me lembro dizendo "quem é esse cara?, como é que essa cara faz um ataque desse tipo ao filme, um "jornalistazinho", e enquanto isto o Gabeira participava do sequestro do embaixador americano.

Roberto: E foi respondido quando ele fez essa observação criticando o filme?

Santeiro: Foi, foi um debate acirrado. Foi uma coisa momentosa tanto quanto o filme. E teve essa nota curiosa, ficou curiosa com o tempo, que o grande crítico do filme naquele momento, eu acho que ele já reviu, eu não sei o que que ele acha do filme ou que ele passou a achar do filme, eu não sei.

Roberto: Eu acho que depois daquele filme que o Barreto fez do livro dele, ele ficou mais devagar.

Santeiro: É possível porque realmente ali tem problemas sérios e aí tem essa coisa que é complicada essa coisa do cinema. O cinema de invenção pode tudo, graças a Deus. Agora esse cinema histórico, referido a situações históricas concretas, históricas, esse é mais complicado um pouco, porque você não pode tomar certas liberdades que o filme toma, não pode romantizar, você não pode ficcionalizar essas coisas, porque essas coisas são muito sérias e não cabe

inclusive, como se sabe, como houve uma discussão na época muito grande.

Roberto: Mas ali há mais do que isso, ali há um partido ideológico claro. E dá pra gostar até do Allan Arking fazendo o embaixador, americano, agora aquela representação dos garotos é um negócio impiedoso, absurdo.

Santeiro: É, e aí é que tá. Se você fizesse uma ficção total, até pode ser, sei lá. Agora, referida a um fato concreto, com pessoas reais, pessoas que foram trucidadas de uma forma absolutamente brutal, você fazer esse tipo de uso dramático ou uso estético, não pode. Daí a vantagem do "Terra em transe", digamos, sobre esse tipo de filme, porque é também um filme que reflete personagens reais, personagens concretos, mas num nível de transformação, de transfiguração que você não identifica, você não cola o personagem à vida real, aí você pode tudo. Agora, se você cola à vida real, aí você ficaria obrigado a um outro tipo de tratamento ou abordagem estética. A estética não pode prevalecer sobre a história, evidentemente. Isso é uma coisa inteiramente descacetada que só é possível nessa *egotrip* autoral que alguns realizadores se permitiram. Você vê que os nossos realizadores, a nossa turma nunca cometeu esse delito. Eu não me lembro de nenhum filme dos nossos, gostando ou não gostando do filme, gosto da maioria, não sei de qual desses filmes eu não gosto, não lembro, mas nenhum deles se atreveu a fazer isso, a fazer estética da tragédia. Tragédia você não pode fazer estética. Tragédia é tragédia. É mais forte. E essa coisa, a história da luta armada no Brasil é uma coisa absolutamente inestetizável. Não dá pra fazer. Eu particularmente acho que não dá. Não dá pra brincar com isso. Agora tem uma série de filmes, resgatando, documentários.

Eu não vi esses filmes recentes, não sei como eles são, mas, pelo que parece, pelo que eu tenho visto de críticas, comentários, é um tratamento absolutamente respeitoso, cuidadoso, como tem que ser. Não dá pra brincar, não dá pra fazer arte.

Roberto: Agora você falando desse debate, eu me lembrei de uma outra coisa rumorosa também da época, que foi a saída, que foi inclusive quando eu voltei a ouvir falar de você, quando saiu aquele texto do Paulo Emílio, "Cinema, trajetória pro subdesenvolvimento", eu vi seu nome organizando alguma coisa na PUC, um debate, um seminário, eu tenho impressão também que você escreveu. Eu queria que você lembrasse porque eu acho que esse texto é um texto fundamental. Como é que bateu? Que que aconteceu ali?

Santeiro: eu não me lembro em detalhe. Naquela época, eu acho que teve duas séries de intervenções, de participações muito interessantes. Eu tava falando do Parque Laje aonde a coisa era toda quinta-feira, passava-se um filme desses e tinha esse debate e aquilo repercutia um pouco, inclusive pessoas de fora. Era um cineclubes para o público em geral, não era uma coisa fechada só na escola.

Roberto: Agora você tinha um grupo que trabalhava nisso e a quem você também dava aula de cinema?

Santeiro: É, era parte da aula de cinema. O conceito da aula de cinema talvez não fosse tão, porque era ...

Roberto: Era uma visão mais histórica do cinema?

Santeiro: Não, era uma coisa que eu inventei, um sistema, que era o sistema que eu usei em todos os lugares, no Parque Laje, em Jacarepaguá. Que eu acho que é um método interessante, que é você acompanhar e pretender que os alunos acompanhem através da imprensa as ocorrências no cinema brasileiro, cinema estrangeiro, não, primeiro porque não me interessa, segundo porque... Então era quase como imaginar que os alunos fizessem um diário de campo, em que fizessem um caderno de recortes com as matérias que lessem nos jornais, comentassem os filmes que viram. Poucos alunos fizeram isso, na verdade. Aliás mais em Jacarepaguá do que no Parque Lage, no Parque Laje, era uma coisa meio tumultuada.

Roberto: Feérica.

Santeiro: Feérica, caótica, então era difícil ter essa, mas também no Parque Laje fizeram alguns filmes, então... uma coisa compensava a outra, de repente. Então a ideia era isso, anotarem. Tinha a prescrição básica – era anotar a sessão em que assistiu, o dia, a hora, o cinema, e o filme, com um breve comentário sobre o filme. Não uma crítica, um comentário, uma opinião sobre o filme, e isso eu usei em todos os lugares em que eu dava aula, que eu dei aula sistematicamente. Além houve dois eventos muito interessantes. Um que era uma série de debates na Cinemateca e algumas palestras, cursos, seminário, enfim a Cinemateca como cenário.

Roberto: você teve um papel regular na Cinemateca?

Santeiro: Eu e o Avellar que trocávamos farpas públicas, às vezes escritas, na imprensa. Até teve uma que foi uma coisa meio aborrecida até. Houve um estremecimento meio que geral, na época em que lançaram o *Engraçadinha* o Haroldo Marinho Barbosa e o Clóvis Marques, que era o crítico, fez uma crítica absolutamente desrespeitosa, essa coisa de crítico. Demoliu o filme. O filme tinha acabado de entrar em cartaz e o crítico vai e publica uma crítica demolidora. E aí eu fiz uma contracritica enorme, que ocupou a coluna dos leitores inteira, não sei quantas laudas tinha na época, em que eu desmontava o crítico, pra começo de conversa, dizia que era um absurdo, você não pode fazer uma crítica avassaladora, em primeiro lugar, quando o filme entra em cartaz. Evidentemente você – eu não tô superestimando o poder da crítica – mas evidentemente você destrói as possibilidades comerciais do filme, evidentemente. Isso não se faz, em primeiro lugar. Em segundo lugar, aí é que foi a coisa, você não pode usar o “método Avelar de crítica”, que era aquela coisa de isolar um momento, uma frase do filme e em função da frase ou desse momento ...

Roberto: É, um movimento de câmera, alguma coisa.

Santeiro: É, você entende, um momento... Não, um filme geralmente tem mais de setenta minutos, em alguns casos tem oitenta minutos

Roberto: Ele procurava alguma coisa emblemática, modelar do filme.

Santeiro: Você não pode reduzir o filme a uma frase ou momento como costuma fazer...

Roberto: o Avellar não gostou, claro.

Santeiro: Foi um horror na época, uma coisa assim, um horror. Ele não gostou, a imprensa não gostou. Você não pode – muito mais na época – você não pode corrigir a imprensa, a liberdade de imprensa. Mas vocês podem destruir um filme irresponsavelmente. E fiz uma crítica sobre o filme, em primeiro lugar – a velha história – não é porque eu fosse amigo do autor, mas inclusive porque eu gosto do filme e o filme tem uma presença da Lucélia extraordinária. Eu faço um comentário na época de como ela encarnou essa figura feminina do Nelson Rodrigues, em vários filmes, de uma forma, sendo ela a namoradinha do Brasil, a escrava Isaura, aquele personagem doce e infantil e de repente vira aquela coisa, aquela mulher fatal do Nelson Rodrigues, que é uma criança também ao mesmo tempo. E isso você vê lá no filme, o cara não vê nada disso, não percebe, não se detém em nada disso e fica fazendo um comentário de nariz em pé, sem perceber a riqueza que o filme traz, aliás, a riqueza que qualquer filme traz e aí a gente parte para o Paulo Emílio que é autor de uma frase de uma definição, que é muito estropiada, eu mesmo já estropiei algumas vezes para simplificar. A frase é muito fundamental e muito cuidadosa. Ele dizia que qualquer filme brasileiro nos diz mais do que qualquer filme estrangeiro. A frase correta é essa. Eu estropiei a frase e disse que qualquer filme brasileiro é melhor do que qualquer filme estrangeiro. Ele nunca disse isso. Não, não é uma questão, uma crítica de valor, é uma outra abordagem. E é isso que representou o desembarque do famoso texto do Paulo Emílio, que veio junto, na sua publicação, com a síntese de 70 anos do cinema brasileiro, que era outra operação genial que era anterior e que era minha bíblia para dar aula. A minha bibliografia é o “70 anos de Cinema Brasileiro”, que já tá de bom tamanho. Na época, tinha aquela edição ilustrada, interessante. E depois ela foi só texto, como se diz hoje na linguagem

de informática. Virou só texto nessa publicação do "Trajetória no subdesenvolvimento". Você tinha essa série de debates e seminários na Cinemateca, na PUC, que teve uma época. Esses seminários e debates eram um pouco a fachada do movimento político dos diretórios, que eram proscritos, banidos, não tinham liberdade de movimento. Era uma oportunidade para os diretórios se organizarem. Eu sempre fui muito disponível pra esse tipo de coisa, não só porque eu gosto desse tipo de coisa, debater, discutir, como eu acho que é um papel nobre, dar cobertura pra coisas que não podem acontecer à luz do dia e de repente você faz uma blindagem, uma pirotecnicazinha. Teve várias vezes na PUC, eu não me lembro em que época foi, mas era isso, era mais ou menos ...

Roberto: O texto eu me lembro que é de 74, foi uma bomba.

Santeiro: Eu tive muita felicidade, um dos meus grandes, discretamente, um meio interlocutor era o Jean-Claude, que de vez em quando captura umas das minhas gracinhas como eu chamo e contextualiza. Nem sempre (...)

Roberto: A contento.

Santeiro: É, do meu ponto de vista. Mas ele fez uma discussão que era um pouco essa ideia que eu tinha abordado no seminário da PUC que eu acho uma ideia feliz, de que os filmes de uma mesma época dialogam entre si, há uma continuidade. eu já comentei isso aqui. As safras dos filmes. Os primeiros filmes dos realizadores, tipo *Barravento*, *Ganga Zumba*, *Porto das Caixas*. Há uma comunicação estética e temática, narrativa. E isso se repete ao longo dos anos, e

isso que cria uma cinematografia. Esses coletivos de filmes que, de safra em safra, vão se comunicando e vão avançando. Isso vale também para o cinema independente. Eu costumo chamar – dizia-se - e eles não gostam da denominação de cinema marginal, ninguém gosta, nenhum dos ditos marginais gosta dessa definição. E eu um pouco em respeito por isso eu batizei a série de os “independentes de 68”. São filmes mais radicalmente independentes do que os filmes do Cinema Novo que já estavam na política de mercado que era a deles.

Roberto: Difilm, muito melhor do que depois, com a Embrafilme.

Santeiro: É aquela coisa, tudo bem, o mundo anda.

Roberto: E continuavam dialogando os filmes deles como os nossos. Eu, inclusive, vou usar esse partido, eu vou avançando com os filmes e vou comentar florações de um mesmo ano etc. e tal.

Santeiro: Mesmo depois que a comunicação, a convivência não foi tão, deixou de ser mais estreita, ficou mais rarefeita, se você pegar os filmes eles continuam a dialogar entre si. Eu sou, em sociologia, que foi a minha formação, eu era um pouco contra a corrente, na minha época. E eu até ensaiei um projeto de tese de doutorado, que eu pesquei na sociologia um conceito de geração. Eu sou muito apegado ao conceito, à questão da geração. Porque geração é o fruto da exposição ao mesmo tempo, às mesmas circunstâncias, aos mesmos acontecimentos. Então, de alguma maneira, o que é produzido é reflexo das conjunturas que são comuns a todo mundo. Então há um dialogo, um caminho comum, que não precisa ser explicito, não precisa ser partilhado fisicamente mas faz sentido esse

conceito para a história da cultura em geral, e da brasileira em particular e que dá fundamente a esses agrupamentos estéticos em qualquer campo, seja em cinema ou o que for. Em cinema que é um pouco a nossa praia isso fica claro com essas fornadas, tanto pros filmes comerciais... você veja como é interessante como os cineastas que transitam fora dos seu espaço geracional ficam muito sozinhos, solitários artisticamente. Pode ter a torcida do Flamengo junto mas ... por exemplo, se você fizer um filme... eu, por exemplo, vou fazer um filme e chamo o Mario Carneiro pra fotografar. Fica esquisito, né? Aí eu chamo o Gustavo Dahl para montar o filme, claro que todos são excelentes. Mario carneiro é um fotógrafo antológico, mas não é a minha turma. Existe essa coisa. Eu acredito que existe uma turma, aí é a força, que são as pessoas que viveram o mesmo momento que você viveu e isso cria identidade mesmo que ela não seja revelada ou cultivada, mas isso é real. Eu não tenho muito convivência íntima em geral, mas eu descubro uma identidade, uma fluência, com todo mundo da minha geração, pode ser pintura, literatura. é imediato. A gente viu os mesmo filmes pela primeira vez na mesma época e a gente foi impressionado pela história – quem viu o *Rei da Vela* do Zé Celso, cria uma identidade imediata. Quem viu o *Fatal*, o show da Gal, na Siqueira Campos.

Roberto: Eu vi duas vezes, uma vez com o Leni e outra com o Pepeu. Mas deixa eu fazer um corte abrupto mas mantendo essa conversa. Naquele momento – eu acho que você faz muito isso, você vai fazer uma passagem de todas essas configurações estéticas e existenciais para uma questão mercadológica. Era necessário que tudo isso que tinha se acumulado, expressado através desses filmes, tivesse uma continuidade. Ora, cinema necessita então criar uma realidade econômica. Nesse momento a gente consegue uma legislação que coloca os filmes, cria um mercado pra esses filmes, atrelando aos

filmes estrangeiros. Essa regulamentação é duramente atingida pelos exibidores e distribuidores das majors. A lei é burlada, se compram filme se nesse momento extremamente polemico, com barricadas, você assume a presidência da ABD em 81. eu queria que você falasse desse momento, como você se direciona, como você dimensiona sua gestão na ABD. Momento em que a gente começa a perceber que a gente tá perdendo.

Santeiro: Você sabe que eu vi a página da ABD do Rio de Janeiro na Internet, que tem uns depoimentos e tem um depoimento do Silvio Da-Rin interessante, em que ele se refere, ele lembrou bem... engraçado eu não tinha essa noção muito clara, mas o que acontece é que eu sou o melhor regra três do país. Se tiver faltando alguém pode me chamar que eu me desincumbo bem do que ninguém quer.

Roberto: Polivalente.

Santeiro: É, não é que seja polivalente, mas quando você não tem ninguém, qualquer alguém é melhor do que ninguém. Isso vale pra tudo. Até pra futebol. Eu sou um perna de pau, mas se tiver faltando um beque tem que ter o beque, não tem? (bla bla bla sobre goleiro) justamente esse troço gerou, o Silvio é que descreve isso, eu tô me lembrando porque eu vi isso anteontem. Houve recorrente, cíclico, as entidades se esvaziam de tempos em tempos. Dá uma encrenca, uma confusão. Ou as pessoas se cansam, as metas não são alcançadas, os frutos não chegam e elas se enfraquecem um pouco.

Roberto: Uma geração passa.

Santeiro: E na ABD aconteceu isso, era um confronto muito duro e era uma coisa muito... Eu continuo achando isso – era um absurdo total, total, total. São montanhas de filmes que não passam e ninguém vê. E a montanha cresce, graças a deus a montanha cresce.

Roberto: Não se para de fazer filme.

Santeiro: Não para, não tem mercado mas não para. Graças a deus. Mas eu tenho também uma outra leitura que é mais crítica, mais áspera e que eu não vou deixar de fazê-la porque é uma das reclamações históricas que eu tenho – a ABD foi nesse período bombardeada por alguns personagens do Cinema Novo, do cinemão, porque essa disputa do curta-metragem com as distribuidoras estrangeiras dificultava, atrapalhava a programação dos filmes brasileiros de longa-metragem.

Roberto: O Jack Varenti deixou isso claro.

Santeiro: Pois é. E aí nas assembleias da ABD numa sala lá – não no auditório – apareceram alguns realizadores de cinema, especialmente meu querido Zelito Viana e meu querido Joaquim Pedro de Andrade que enquadraram a ABD. Deu uma enquadrada. Faz-se isso, é uma operação política, de vez em quando se faz isso.

Roberto: Durante sua presidência?

Santeiro: Não, antes. E abafaram, deram uma, vocês estão criando um caso que, enfim...

Roberto: Eles eram mais velhos, mais conhecidos.

Santeiro: É aquela coisa, você vai discutir política de cinema... Era difícil. E aí eu tive um dos meus recuos maotsetunguianos. Eu me indispus e resolvi ir embora. Não vou ficar aqui pagando prenda. Eu odeio pagar prenda. Eu não sou gaúcho e essa história de pagar prenda não é comigo. E aí eu me retirei um pouco. E aí o fato é que a ABD se enfraqueceu a partir disso. Não tinha mais reuniões, as pessoas foram se desinteressando. Eu tô me lembrando disso por causa do depoimento do Silvio Da-Rin que diz que por dois anos e meio – eu nem me lembrava de quanto isso durou – eu mantive a ABD viva nesse período de esvaziamento político da entidade. Eu não me lembro. Eu não percebi exatamente dessa maneira.

Roberto: mas foi exatamente quando saiu a legislação, que foi regulamentada, que a ABD perdeu a...

Santeiro: Não, quando começou ...

Roberto: 80 mais ou menos, logo depois você assumiria a presidência.

Santeiro: É. E aí eu passei a presidente da ABD do Rio na época. E eu passei pro Silvio Da-Rin.

Roberto: em 1993.

Santeiro: Quando já tava o ambiente... Manter a entidade viva era uma coisa muito importante, na minha opinião, independente de qualquer outra coisa, em termos de políticas, de táticas. A minha tática não é muito bem sucedida em geral, porque é sempre uma tática de confronto, brigona, que não dá muito resultado, eu admito. Mas como diz o Rui Guerra há certos princípios dos quais eu não abduco, que eu acho uma frase genial. Não interessa nada, se dá certo ou se não dá certo. Eu forcei um confronto muito forte com a Embrafilme na época. Foi um horror. Eu leio isso hoje, fico com vergonha.

Roberto: Cartas ao leitor, sua especialidade.

Santeiro: Carta de leitor, artigo de jornal, uma coisa. Quando eu leio isso hoje, eu fico, nossa... uma coisa, eu fico desconfortável. Não me arrependo, era coisa do momento, azar. Cara, você não podia ser um pouco mais ...

Roberto: Eu fico me lembrando de uma discussão veemente entre você e um personagem e o personagem começou a passar mal do coração e você gritava pra ele: morre, filha da puta... E você passa a presidência pro Silvio que certamente tem outra postura.

Santeiro: Exato e que aí consegue avançar. Concretamente. É claro que certas mediações que para mim era insuportável. O próprio Silvio

lembra que, diante da pressão da ABD, construiu-se um conselho consultivo na Embrafilme pra negociar as propostas, mas a fundamental que era a distribuição e exibição dos filmes no cinema, a remuneração dos filmes, enfim, o desenvolvimento da política. A exibição dos filmes de curta-metragem foi abafada. Era essa a negociação proposta e que tem um certo sentido. Eu insisto que eu não sou uma... eu não sei como resolver essas coisas. Eu acho e continuo achando. Mas realmente eu não vejo como negociar essa coisa, o descumprimento de uma lei, não tem negociação.

Roberto: O Silvio, o que fez? Ele baixou o percentual e criou um sistema de premiação. Mas de certa forma isso não resolveu. Porque os filmes continuaram a ser marcados. Criou-se uma comissão, mas essa comissão era extremamente problemática. Num determinado momento a gente via até uma espécie de uma segunda instância da censura, uma censura até estética. Houve perseguição a pessoas. Acho que até você sofreu isso.

Santeiro: A partir não me lembro de que ano foi, eu nunca mais consegui certificado.

Roberto: Você fez até uma acusação grave de dirigentes da ABD que estavam se beneficiando do seu posto pra ter seus filmes aprovados. Você ainda assume isso hoje?

Santeiro: Não sei, não lembro em detalhes. Agora é a frase as vezes pode ser muito dura, agora que eu cansei de ver a barganha da proposta política da entidade em benefício do avanço de algumas benesses, isso eu cansei de ver. Vejo até hoje. Hoje se argui que o

Ministério da Cultura, Secretaria do Audiovisual abriu mais oportunidades editais, de Doc TV, Revelando o Brasil, várias formas paupérrimas de remuneração pífia de estímulo à produção. É cruel sua grande política ser estimular a produção, que já é auto-estimulada...

(PAREI EM 54:14)

E 3, FITA 2 (6)

Roberto: Você estava falando da passagem da sua presidência para o Silvio Da-Rin. Você falava de determinados aspectos interessantes.

Santeiro: É que foi o grande dote que eu passei pro Silvio, o carimbo da ABD, o carimbo com o símbolo da ABD que foi criado pelo Cosme, que eu adoro, e que eu resgatei, eu tenho esse mérito. Eu gosto muito de carimbo, muito mais do que de papel impresso, timbrado. Tenho horror de papel timbrado. E gosto muito de carimbo. Acho mais pessoal. E tinha essa história do símbolo da ABD que o Cosme criou que eu acho um achado, o A com dois pontinhos que é o B e o D. Eu acho uma joia. O meu selo papal era o carimbo da ABD. Então na passagem da presidência para o Silvio Da-Rin eu dei a ele o carimbo. Aí ele disse, isso é um carimbo. Eu disse, não, isto é "o" carimbo, isto é a marca da ABD. Eu achei engraçado na época. E anos depois, na passagem da ABD nacional para o Leopoldo Nunes, aí foi um dossiê de duas pastas desse tamanho, de papéis, de recortes de jornais, os documentos da ABD em dois sacos de compra, de papel. Realmente não era muito nobre o invólucro, mas era a documentação da ABD. Inclusive eu fiquei sabendo agora que conseguiram finalmente registrar, que na época não conseguiram, foi

uma confusão dos diabos, os estatutos da ABD que foram refeitos na minha época e que eu não conseguia registrar porque eu queria registrar em Brasília que é a sede da ABD nacional e teoricamente, simbolicamente, deveria ser em Brasília. E em Brasília (risos) os cartórios não aceitaram porque era uma associação com nomes diferentes. O modelo de ABD nacional que eu gosto muito é o modelo do Instituto dos Arquitetos do Brasil, que é uma entidade nacional, mas com plena autonomia regional, estadual. Então cada Instituto de Arquiteto do Brasil, Rio de Janeiro, São Paulo, é absolutamente autônomo, não existe essa figura nacional. A figura nacional é meramente emblemática, ela não tem nenhuma ascendência sobre as representações locais. E o espírito da ABD nacional era esse. Depois deixou de ser porque aí, começou, enfim, porque aí é uma coisa (que eu tenho horror). Aí as representações locais, estaduais começaram a adotar cada uma um nome, era associação de não sei lá o quê. Aí o cartório disse isso não pode (risos), ou é representação estadual para uma entidade nacional ou então é entidade nacional de quê. Várias denominações diferentes, se não há uniformidade de denominação, como é que vai registrar isso? Eu não sei o que eles conseguiram fazer atualmente, mas o fato é que registraram (1993).

Roberto: Mas deixa eu retornar, então, a esse momento do início de 80, você na presidência na ABD, mas Santeiro como realizador, você faz um filme chamado *Isto é Brasil*, inclusive é um filme que me escapa completamente, eu não lembro desse filme. Queria que você falasse do processo de realização, do próprio filme, enfim dos participantes.

Santeiro: Este filme é da série que eu gosto muito, que é chamado "cinema mínimo", umas das minhas teses mais queridas, que é, de

certa maneira, *Humor amargo*” que era nesse formato; *Primeiros cantos*, que era o exemplo maior desse tipo de coisa, e o *Isto é Brasil*. Depois eu fiz um outro (problema), que foi difícil, eu estava numa fase muito difícil. Fiz com alguns alunos daqui. Mas o *Isto é Brasil* eu tinha feito, escrito, uma série de anedotas, um pouco do jeito do *Humor amargo*, que são umas ceninhas, pequenos esquetes, muito tópicos, relacionados ao cotidiano, ao que acontecia. Um deles era um diálogo que é “o presidente e o poeta”. O Sarney era o presidente na época. “O presidente é poeta”, “não, não é”, “é, não é”, uma discussão em torno disso.

Roberto: então uma série de esquetes que você aproveitou no roteiro.

Santeiro: São três esquetes, na verdade.

Roberto: Com atores?

Santeiro: Pois é. Aí, com atores que eu usei uma citação do sistema curinga do Boal que é uma invenção genial do “Arena contra Zumbi”, que é aquela coisa do ator que faz diversos papeis, o ator não representa um personagem, ele representa uma situação dramática. Então eu fiz com três atores, dois homens e uma mulher, que era uma amiga nossa, da minha mulher, mais amiga da minha mulher, aliás, amiga dela, não amiga minha, a Ingrid Forsat, e depois não continuou como atriz mas fazia a CAL na época, em Laranjeiras, e dois também alunos da CAL, que era o Otavio Muller, que hoje é um ator bastante desenvolvido na Globo, e o Rodrigo Mendonça, que eu

acho que também não continuou a carreira de ator, filho do Mauro Mendonça.

Roberto: E como era o ambiente, o décor?

Santeiro: O décor era misto de som, um palco com uma tela no fundo, cenário neutro, cenário zero, que eu gosto, e os três contracenando, dialogando.

Roberto: em plano sequência ou cortado?

Santeiro: São três planos. Um plano para cada esquete.

Roberto: Maia, mais uma vez?

Santeiro: (hesita) Não.

Roberto: Você lembra o fotógrafo?

Santeiro: Era o Zé Antônio Ventura, de novo. E aí teve uma coisa meio terrível que de vez em quando acontece comigo. Eu e as minhas ingenuidades. Eu tinha ganho um negativo, num prêmio desse do Concine. O prêmio era uma lata de negativo, uma parte em dinheiro, uma parte em lata de negativo. Eu tinha uma lata de negativo e aí emprestei para alguém para fazer o filme e o cara me devolveu as latas, que foram as latas que eu usei para fazer esse filme, que era

um por um, não tinha muito problema, mas as latas que ele tinha me devolvido estavam veladas. Então o filme que eram horas de filmagem eu filmei em quatro horas, uma coisa assim, tive que refazer tudo e refiz. Disse, não agora é uma questão de honra. E refiz. E era engaçado também que eu usei como figurino umas roupas que eu tinha e que os atores trocavam de roupa. A cada esquete mudavam de roupa entre si, as camisas - uma vermelha, outra verde.

Roberto: Em cena?

Santeiro: Em cena, não, no bastidor. Era uma forma de reforçar a ideia do ...

Roberto: Coringa.

Santeiro: É. Eu acho essa coisa do Boal absolutamente genial, além do Boal, enfim, mas essa eu acho particularmente...

Roberto: E o tema era a política nacional.

Santeiro: É, política nacional. O filme tem seis minutos.

Roberto: Filme extremamente contundente, irônico.

Santeiro: É, inclusive ingrato. Eu sou um ingrato porque ... eu devo meu segundo filme, *O guesa*, não devo, mas eu tive uma grande acolhida do Sarney na época. Posteriormente, eu me dei esse desfrute de fazer ironia pesada, agressiva dele como presidente e depois também no *Encontro com Prestes*, que foi durante o governo Sarney, teve aquele coro "fora, Sarney". Eu fiquei meio embaraçado. E o pior de tudo, para culminar tudo, eu ainda me dei o desfrute anos depois de mandar a coletânea que saiu pela Funarte para ele. Ele era senador na época. Parece ofensivo, na verdade, não parece uma gentileza. Também teve uma ocasião quando ele não era presidente, era candidato a vice-presidente, e houve um evento que eu fiquei muito feliz na época, que eu tinha uma boa relação, isso anos 70 também se não me engano, eu tinha uma boa relação com o presidente do Concine, o Sergio Oliveira, um jornalista interessante, internacional. Uma relação razoável, também não me tratou... ninguém me trata como eu mereço, né, Roberto. Eu tenho esse ... ou me tratam como eu mereço, o que é pior, porque aí eu tenho que acreditar que eu mereço esse tratamento, o que me aborrece muito, na verdade. Mas é tudo muito difícil. A minha relação com o poder é muito difícil. Eu acho que tem um conflito, tem um conflito evidente, eu tenho uma ambição de poder evidente, mas é uma ambição meio confusa, e quem encarna o poder pra mim quando eu me defronto com essas pessoas fica uma chuva de raios e trovoadas permanentes, eu não consigo estabelecer uma relação... É uma relação cordial muitas vezes, mas não é efetiva, ela não gera, não anda e eu vou me exasperando e aí fica impossível. Mas ele eu consegui. na época de normalização da exibição do curta.

Roberto: Seria o que isso – segunda metade dos anos 70?

Santeiro: É. Dos júris de curta-metragem, que eu sou contra, mas enfim era a forma...

Roberto: então era depois, anos 80 já.

Santeiro: É, já deve ser (1983). Mas aí eu consegui convencer o Sergio, presidente do Concine, a conferir um prêmio especial de curta-metragem ao *Maranhão*, do Glauber. O Glauber já tinha morrido. E ...

Roberto: Pra mãe.

Santeiro: É, pra dona Lúcia, o prêmio. E aí eu até fiz uma recomendação pra Dona Lúcia, isso aqui é pra comprar sapato, bolsa, não é pra gastar ... pra comprar umas roupas, sapatos, bolsas, não é pra investir na obra do Glauber, que isso é tarefa do Estado. E ela disse que cumpriu minha recomendação. E pra dar o prêmio eu propus uma solenidade – eu gosto de rituais, solenidades – eu acho importante ter oportunidade de dar ao curta-metragem um destaque, reforçar a função social dos filmes, da política dos filmes. Aí eu inventei uma solenidade na Cinemateca do MAM em que eu convidei o Sarney pra entregar o prêmio pra Dona Lúcia. Tinha essa proximidade do Sarney com o Glauber na época e o Sarney era candidato a vice-presidente de chapa com o Tancredo, na época, e eu, oportunisticamente, achei que aproximando a D. Lúcia com o Sarney isso permitiria um esporte pro Tempo Glauber, que era uma coisa que ela estava criando. E foi muito boa, o Sarney achou ótima a solenidade. Eu só cometi um pecadinho (riso discreto) eu faço o mais difícil e vacilo o mais fácil. Eu cometi um grande pecado – e desse eu

me arrependo de não ter determinadamente convidado o meu querido Luiz Carlos Barreto, o que teria dado ao evento uma outra dimensão, o que reforçaria muito mais, né, mas eu, com essas minhas arrogâncias súbitas, não quis depositar o troféu Sarney nas mãos do Barreto, quis manter na escala da ABD. Foi um erro tático, mas paciência. E ficou então uma solenidade... foi muito bonito. Teve uma magia muito encantadora. Na época, veja como é a vida, publiquei no jornal, na época também tinha a extraordinária lei do ...

Roberto: Do filho? Não levaram a sério, era tão boa que não levaram a sério.

Santeiro: Era uma lei fantástica. Eu fiz uma gracinha na época, que era uma lei do José Sarney Filho, sancionada por José Sarney Pai. Um fenômeno interessantíssimo, do ponto de vista político, e que, no entanto, não vingou.

Roberto: Exatamente porque não vingou você no momento seguinte faz um violento desabafo numa carta aberta ao Sarney que a Folha publica, em que você faz acusações gravíssimas sobre a ABD, e você fala uma coisa que eu acho muito interessante, da disputa fratricida entre irmãos que havia se tornado a classe cinematográfica. Eu queria que você relembresse essa...

Santeiro: É, pois é. São esses momentos de..., essa coisa. Porque aí é um drama brasileiro, isso não se restringe ao cinema, mas essa coisa brasileira é terrível, triste de ver. Ao longo de toda a história política até e cultural você vê como o confronto, o não assumir o confronto, e aí é Paulo Emílio de novo. O ocupado não assumir o

confronto com o ocupante ele se volta contra si mesmo e passa a se disputar entre si à medida que não consegue expulsar o invasor, vira uma disputa fratricida, pior que fratricida, vira uma hegemonia do irmão mais velho sobre o irmão mais novo, o que é um crime contra a natureza. A função do irmão mais velho é proteger o irmão mais novo. Pelo menos que eu saiba, então essa coisa do cinemão, como naquela oportunidade a que eu já me referi, ter enquadrado a ABD, na época, já era insuportável, posteriormente, nesse outro momento, quando tudo parecia... - o governo acidental do Sarney, que foi uma coisa complicada na história brasileira, que era uma esperança que se tinha, eu acho até que era uma esperança um pouco mítica demais. Eu sou de família mineira. O meu querido Tancredo Neves não era nenhum Lula, não era uma liderança nacional progressista, muito pelo contrário, mas enfim, viveu-se aquele momento da famosa redemocratização do país como um grande sonho de expansão, crescimento, afirmação da nacionalidade etc. Com a morte do Tancredo na circunstância em que foi e a assunção do Sarney à presidência da República. O Sarney teve um momento muito importante, gosto muito de citar também, a despeito de ter tomado algumas liberdades. Mas ele tem um momento fantástico na época da ruptura com a Arena, da qual ele foi presidente, pra se candidatar a vice do Tancredo, ele foi armado pra sessão do Congresso, em que ele ia ser afrontado pela Arena, e ele foi armado, ou seja disposto a tudo. Isso aqui, essa história não vai acabar bem. Eu gosto disso, acho que isso é um traço de autodeterminação. E o Sarney assumiu a presidência da República naquelas circunstâncias trágicas e ensaiou alguns movimentos interessantes. Eu não entendo porque é que, nessa conjuntura favorável, de repente as coisas começam a desandar...

Roberto: No cinema, a legislação, você não entende... Mas isso mexia frontalmente com os interesses não só da elite do cinema brasileiro como do cinema americano. Com lobbies muito pesados. Nego nem discutiu essa lei, nem levaram a sério.

Santeiro: É, mas eu acho isso surpreendente.

Roberto: Não houve condições institucionais de segurar a peteca. Um pouco como a lei do curta.

Santeiro: Mas isso tudo para mim, Roberto, parece... eu até faço isso. E eu fiz. Duas vezes, na Câmara dos Deputados e no Senado, mas isso também é mais recente, esse movimento todo do povo nos cinemas isso é muito depois dessa época. Eu falei, estou aqui, na casa das leis do país, pedindo que se cumpra uma lei do congresso, eu estou aqui fazendo esse papel ridículo, tendo que argumentar. Aí, respondem pra mim: há leis que foram feitas para não serem cumpridas. Eu disse, se for assim, então, eu não cumpro lei nenhuma. Imagina... se você pode optar por cumprir ou não uma lei, então eu vou assaltar, roubar, sei lá. Não tem lei. Se não pode ter "esta" lei, por que tem as outras? Mas, enfim, eu acho que é um erro histórico do cinema brasileiro, do grande cinema brasileiro, que se repetiu agora, recentemente, na novela da Ancinave, que foi bombardeada pelos próprios, pela hegemonia, da liderança do cinema brasileira, não foi ninguém de fora, não foi o inimigo – para mim há um inimigo muito claro, que é o cinema americano em geral. Isso pra mim é de uma tarefa meridiana. Você ter que suportar a ocupação, no território cinematográfico brasileiro, da maneira que é, é absolutamente inimaginável.

Roberto: Apesar que hoje a gente está vivendo uma enorme contestação concreta dessas questões sob o ponto de vista do nacionalismo. Eu me lembro até do filme do Renoir, *A grande ilusão*, em que ele defende aquela tese, os prisioneiros de guerra, os franceses e os alemães, e ele vai mostrar como o oficialato francês e alemão tinha muito mais afinidade e pontos em comum do que o oficial francês e o soldado francês. Já estávamos começando a viver uma situação em que essas burguesias nacionais estabelecem afinidades internacionais e perdem qualquer substrato local. Em que essas questões de você ter um empresariado local no poder, por exemplo, a Globo, o papel que a Globo desempenha. Como você pensa essas coisas? Adianta a Globo como nacional?

Santeiro: as coisas chegam a um ponto em que eu não entendo. Como a liderança do cinema brasileiro dá um tiro no pé do país. Se der um tiro no próprio pé, dane-se. Agora dá um tiro no processo histórico do país.

Roberto: Mas eu acho que é isso. Eles não dão um tiro no próprio pé. Eles dão no país. Tanto é que ...

Santeiro: O próprio pé está a salvo no "bordeguis", que é uma frase do meu querido Gustavo Dahl, uma das famosas frases do Gustavo Dahl: não me venha de bordeguis ao leito. A figura dos bordeguis é... os próprios pés estão protegidos pelos bordeguis. Eu não entendo como é que neguinho barganha a imensidade do país em troca de um filme, um projeto de cinema pessoal. Aí você vai ver, se você for

apertar mesmo, uns filmes medíocres. Tudo bem, fazer uma obra-prima.

Roberto: Um pacto faustiano pra uma obra-prima. O próprio Glauber com *Idade da Terra*, de uma certa forma é isso. Mas é um grande filme.

Santeiro: É, aí não é um pacto faustiano, mas enfim. Inclusive é a prova dos nove, na verdade porque tem esse momento histórico no cinema, da cultura, da vida brasileira, que foi o Festival de Veneza, que é extraordinário, é claro que é auto-referido, como era o personagem. Obviamente Glauber não era um doador de sangue. Se há alguém auto-centrado na vida é ele.

Roberto: Você teve relações pessoais com Glauber.

Santeiro: Tive. Poucas. Eu não tenho com ninguém, não sou dado a intimidades. Não consigo, não tenho esse jeito. Agora eu sou muito desfrutável. Eu gosto muito de bailes, de festas, eu gosto dos encontros não comprometidos. E gosto também de alguns que são mais comprometidos um pouco. O Glauber eu tenho, como todo mundo, tinha uma coisa... Primeiro, que era uma figura encantadora, absolutamente. Você é incapaz de dizer não, impossível dizer não, não tem como. Além daquele jorro de criação permanente. Não sei como é possível. Vinte e quatro horas. Nunca vi o Glauber... vinte e quatro horas ligado. Era uma coisa de um dinamismo. Era difícil acompanhar inclusive. Não dava para acompanhar. Impossível. Eu era um jovem aspirante a cineasta.

Roberto: A gente chegou a ser meio paternalizado pelo Glauber. (Santeiro concorda com a cabeça) Mas teve um segundo Glauber, mais duro e frio, não sei se você pegou isso.

Santeiro: Claro. Eles todos. Eu acho que isso é próprio da vida. E eu acho que isso é um pouco ensinamento, escola também. Quer dizer, ninguém dá mole pra ninguém. Eu, possivelmente, faço isso também. Pode ser até que eu não me dê conta. Devo fazer, todo mundo faz. Normal. Agora, é complicado quando isso assume uma proporção... aí é aquela história, aí não dá pra fazer política nacional desta maneira. Desta maneira é um desastre, porque aí vira isso, vira um massacre do menor pelo maior. Já vai na bandeja, já vai de *hors d'oeuvre*.

Roberto: Os gordos e os magros...

Santeiro: É. Bota primeiro pra rapaziada e depois neguinho negocia uns privilégios. Estranho e mesquinho. E quando você vai pro confronto externo, que foi o caso de *Idade da Terra*, em Veneza, que é um personagem emblemático, que é o Louis Malle, que é um herdeiro do algodão francês. Nasceu em berço de ouro. É um cineasta que eu gosto muito, adoro. Um dos filmes que me impressionou muito é o *Feu Folet*, filme que me marcou muito.

Roberto: Quase todos nós saltamos pela janela...

Santeiro: Aquele filme elegantíssimo e absolutamente suicida. Agora, é claro que o Louis Malle, longe, jamais pensou em se matar

evidentemente. Aí veio aquela garotinha. Um cinema muito elegante sempre. Um bom cinema. Agora, mas teve o Glauber ser “bypassado” pelo Louis Malle. Eu imagino o sentimento qual é. Inclusive porque havia uma certa amizade, um clima de compadrio um pouco. Tem um flerte brasileiro.

Roberto: Com os franceses, e um apoio concreto em termos de distribuição. Até um certo momento, enquanto não dividiu.

Santeiro: Agora a saída do Glauber do Festival de Veneza aos gritos é genial. Agora é esse o resultado do pacto. Eu não diria, não chega a ser faustiano. Eu fiz eu gosto muito desse texto.

Roberto: O da Embrafilme? Você acha que não foi um pacto faustiano, Golbery, Geisel, os pais da pátria.

Santeiro: O da Embrafilme foi.

Roberto: O que permitiu ele fazer o *Idade da Terra* sem orçamento. Uma coisa complexa.

Santeiro: A princípio. Porque o filme...

Roberto: Do filme ele não abre mão, sem dúvida. Os contatos era outra coisa. E o que repercute pros outros, por exemplo, nós, ele era emblemático pra todo mundo. Foi difícil da gente entender aquilo.

Santeiro: Não, eu não. Eu tive uma iluminação. Eu tenho iluminações, graças a Deus, em bons momentos. Eu tive uma iluminação fantástica, um pouco, numa época eu morava na rua Duvivier, eu estava separado, sozinho, morei num estúdio na Duvivier que era genial, um momento genial. É verdade que eu exagerei um pouco em algumas coisas, aí me descontrolava. Mas foram bons momentos. E eu tive duas grandes iluminações, uma que me custou muito que foi grave, que foi a famosa revolução portuguesa, dos Cravos, aquela coisa da música da revolução portuguesa, do Chico Grandola (?). A música era a senha. eu fiquei arrepiado de ouvir. Não é uma coisa genial você ter uma música que é uma senha da revolução? Dos Cravos, né, com tudo que, depois, enfim. Mas o momento música tocando pela rádio. As pessoas ligando a rádio e a música fluindo pela janela, o som da cidade. Uma cidade embalada pela música que é a senha da revolução. É uma coisa genial. E a música é bonita. A outra, que foi a famosíssima entrevista do Glauber pra Visão.

Roberto: Pro Zuenir, na verdade, né?

Santeiro: Eu li aquilo uma vez e eu fiquei aterrado. Isso é uma traição. Como. Fiquei maluco durante seis horas mais ou menos, tentando entender o que aconteceu, o que houve aqui. Aí eu fui pensando. Não, isso é genial, é a situação – não sei se eu escrevi isso – mas era a situação de você estar na jaula com o leão. Qual a única possibilidade? Você convencer pro leão ir manso, que o leão é legal senão ele te come. Não tem outra possibilidade. Você tem que convence o leão. “Ó leão você é legal, você é poderoso, forte”.

Roberto: É um gênio da raça.

Santeiro: Aí volta pro Paulo Emílio de novo, que é uma das grandes entre as tantas do Paulo Emilio, que dizia, todo mundo conhece a figura do bode expiatório, que é aquela em quem você concentra todos os erros, os males, você se libera deles depositando no bode expiatório as culpas, os pecados. No Brasil, inventaram a figura do bode exultório, que é você sublimar todas as desgraças, as mazelas brasileiras em torno da figura da maravilha, que é o exemplo da figura que o Paulo Emílio usava, era o Ruy Barbosa. O Brasil, miserável etc. e Ruy Barbosa faz a Europa se curvar, um gênio da raça. Que dizer o Glauber fez uma coisa mimética, semelhante, na minha opinião absolutamente clara conscientemente. Vejo isso como uma manobra política absolutamente genial e preconizava – a aconteceu – que foi a abertura, a dita abertura política do jeito que ela foi, que foi o jeito possível de ser também.

Roberto: E a possibilidade dos antigos cinemanovistas chegaram a Embrafilme.

Santeiro: Exato. Agora todos – veja como é – condenaram absolutamente essa carta do Glauber. Ele foi massacrado nacionalmente por conta dessa carta. Depois, muito tempo depois, ninguém ainda encarou ou avaliou ou analisou essa intervenção do Glauber do ponto de vista positivo. Ninguém percebeu esse movimento, que é um movimento extraordinário. Só um artista...

Roberto: Mas ele foi potencializado nos bastidores. As pessoas costumam essas relações a partir dessa gigantesca porta que se abriu. Os Leon Hirszman, os Barreto, Nelson Pereira.

Santeiro: É um papel histórico que o Glauber desempenhou. Eu posso contar essa história aqui... tem coisa que são difíceis. Contar eu posso, agora são coisas que envolvem outras pessoas tem uma história famosa do Glauber. O Glauber era maconheiro. Ele era uma coisa horrorosa, andava nu com robe de chambre, e pegava uma mutuca enorme, aí rasgava um pedaço de jornal e embrulhava a mutuca e acendia. Isso era uma coisa horrorosa, uma barbaridade total. O cara não tinha paciência de fazer uma "chave", destruía logo de uma vez, com semente, com galho, com tudo. E então houve essa época, essa fase dele, era uma fase em que ele estava muito arredio ao ambiente político. Mas era o Ney Braga o Ministro da Cultura e da Educação na época e teve um impasse em torno da Embrafilme, questão de verba, libera, não libera. E como sempre o Glauber sempre foi o escudo para o cinema brasileiro. Aonde quer que fosse ele tinha que ir junto e ele já estava com horror disso. "Não quero, não vou, acabou". Mas aí tanto insistiram, acabaram levando. Foram o Barreto, o Glauber e o Roberto Farias lá pleitear verbas pra Embrafilme. Foram pra Brasília. Ney Braga de ministro e o Glauber sentou no sofá. Ficaram esperando, o Ney Braga estava numa audiência, aí o Glauber mete a mão no bolso, puxa um pedaço de papel, amassa um fumo, enrola e acende na ante-sala do Ney Braga, acende e começa a fumar. Aí dá aquele mal estar geral. Aí o Roberto Farias entra em pânico e fala com o Barreto: "manda o Glauber parar com isso". O Barreto: "eu? Tá louco, nem me meto nisso. Deixa rolar". Aí vem o chefe de gabinete do Ney Braga. Todo mundo apavorado. Aí o Ney Braga chamou o Barreto e falou o que que vocês querem, resolve logo, agora tira esse cara daqui. Isso daqui tem

segurança, tem o SNI, isso aqui não pode fazer essas coisas, não. Aí liberou a grana.

Roberto: Funcionou.

Santeiro: Funcionou. Aí o outro foi lá e jogou o cigarro no cinzeiro. Aí esse papel ele sempre desempenhou, de ser o mensageiro.

Roberto: Você mesmo recentemente encarnou o Glauber num filme. Como foi essa experiência.

Santeiro: Isto foi o meu querido Flavio Candido, que foi aluno aqui. Mas não foi meu aluno, numa época que eu não estava aqui. Mas a gente tinha uma história também, ele tinha feito uns curtas, uns filmes. Ele tinha feito um programa aqui em Niterói, na Bandeirantes que eu participei um pouco. E aí ele tinha um projeto de filme, um roteiro. Tinha dois roteiros, na verdade. Eu estava lá construindo meu casebre lá em Charitas e aí eu ficava lá, foi uma temporada meio curiosa minha. Eu construí minha própria casa. Esse é um dos grandes trunfos que eu tenho na vida. Eu faço pouco as coisas. Gustavo Dahl é que dizia a respeito dos curtas que eu fazia ou que eu faço, em momentos em que a gente tinha uma cortesia mútua maior que a animosidade que depois se estabeleceu, que também é um erro meu, não me arrependo, mas é um dos meus erros. *Ont fait peu, mais ont fait ce qu'on peut.* Traduzindo: a gente faz pouco, mas faz o que pode. Que eu acho que é uma definição gentil do cinema de curta-metragem. Mas aí o Flavio tinha dois projetos de filme: esse, mais complicado, difícil, e um outro, que ele achava mais palatável. Eu disse, não, então você já escolheu. É o mais complicado. Ninguém

vai fazer o mais palatável. O primeiro filme, você tem que estreiar com um filme ... e aí ele ia muito lá em casa, levava o roteiro, eu dava umas opiniões, não escrevi nada, não escrevo com ninguém, nem os meus nem os de ninguém, evidentemente. Também teve uma época que a Rosário fez um filme, ela queria que eu escrevesse o roteiro com ela. Eu disse, não Rosário, eu não escrevo roteiro com ninguém. Eu acho que isso é uma intimidade pânica. Não tenho entendido. O que eu vou fazer? E com o Flavio também, mas eu dei alguns palpites, aliás uns bons palpites, no final. Foi incrementar umas boas pitadas de sexo, não precisa ser explícito, mas tem que botar um bom contingente de sacanagem no filme pra poder ficar mais divertido e de fato a personagem feminina, que era uma menina lá do coronel se torna uma grande moeda de troca da história. Tem umas outras coisas e ele cismou, encasquetou que eu tinha que fazer alguma coisa. Tinha o Glauber. "Ô Flavio, eu não sou ator. Uma experiência. Eu já fiz algumas pontas". Eu acho divertido.

Roberto: Inclusive num filme meu. Num presídio, com uma touca do Flamengo.

Santeiro: Aliás, muito desagradável aquela circunstância, me fez muito mal aquele ambiente ali. Muito barra pesada. Tinha o Othelo, que refrescava um pouco, mas aquele ambiente era terrível e eu estudei em colégio interno. Subindo pelas paredes, literalmente.... Mas aí então ele encasquetou . Depois eu fiz uma coisa na época do Parque Lage, um dos meus grandes feitos, esse foi realmente. Eu tinha ganho um concurso da Funarte pra fazer o *Ismael Nery*. Eu tinha o curso do parque Lage, que tinha gerado alguns super 8 depois teve o Fernando Duarte deu uma oficina de fotografia que foi fantástica e eu tinha um pupilo, discípulo que era uma figura muito

interessante o menino, não sei o que aconteceu com ele. Não sei onde ele foi parar. Mas chamava Daniel Caetano. Aliás, tem um Daniel Caetano aqui também. E surgiu o projeto de fazer um filme sobre o Frei Tito. Aí quando eu ganhei esse concurso da Funarte, eu disse, bom, então vamos fazer. Era um filme barato. Meus filmes são sempre baratos, são sempre meio assim. Vamos fazer um filme do frei Tito. Chama *Um morto no exílio*. E que é ótimo o filme, fantástico. Ele queria que eu fizesse o papel do Frei Tito. No primeiro dia de filmagem, na hora em que eu entrei no Parque Lage, aí baixa aquela carga, eu começo a ficar maluco, evidentemente, não posso, não tenho condição, eu não sou ator, se meter numa dessas eu estou morto. Eu é que me mato, né? E aí a gente chamou o Nelson Xavier pra fazer o papel. Aí foi fantástico. É um filme ótimo. Tem uma liberdade de interpretação lá que eu não concordo – você vê que situação complicada. Eu produzindo o filme e ele faz uma coisa lá de reação diante do frei Tito pela igreja.

Roberto: E você não terminantemente proibiu?

Santeiro: Pois é, não. Eu não intervi, não posso. Mas depois eu falei pra ele. Olha, você me desculpa, mas isso daqui é um absurdo. Ele defendeu. Eu falei, tudo bem, o filme é seu, você que assina, azar. Mas pra mim isso é uma coisa complicada. Depois teve uma outra coisa complicada também, que me valeu até uma esculhambação pública, complicada do Nelson Xavier porque eu tinha feito um acordo com o Nelson Xavier de pagar um percentual, é claro que não pagou nada e aí quando saiu o prêmio do Concine, de curta, que eu repassei totalmente pra ele, eu não fiquei com nada, ele não deu a percentagem do Nelson Xavier. O Nelson Xavier, numa reunião da ABD, me esculhambou horrores. E eu sem defesa. “Você é o

produtor, não sei o que.” Mas o filme era dele, eu não interferi em nada, não mexi em nada. “Era uma relação sua com ele. Se ele não te deu a percentagem devida, é um absurdo evidentemente, mas não sou eu, a culpa não é minha”, mas não adiantou, ele me esculhambou anos por causa disso. Mas teve essa experiência de ator, assim. E esse do Glauber eu fui levando. Pra minha surpresa, o filme acabou... Ele levantou os recursos pra fazer o filme, ganhou prêmio de produção, enfim, e ele foi fazer o filme. Então chegou o dia em que eu tinha que fazer o papel do Glauber. Aí eu me benzi e fiz. Tem uma história também do Glauber, da época do *Deus e Diabo na Terra do Sol*, uma história genial. *O Deus e o Diabo na Terra do Sol* era o Geraldo Del Rey, o Oton Bastos e o Mauricio do Vale. Aí durante as filmagens tinha uma discussão, uma disputa, entre o Geraldo Reys e o Oton Bastos. O Geraldo Del Rey era stanislavskiano e o Oton Bastos era brechtiano. Aí o Glauber um dia chegou pro Maurício e disse: “Ô, Maurício” – ah não foi o Glauber que falou isso, não, foi alguém que falou – “o Geraldo é stanislavskiano, o Oton é brechtiano, e você o que é?” O Maurício do Vale falou: “eu não sei, não entendo nada disso, não. O que seu Glauber mandar fazer, eu vou lá e faço”. Aí eu resolvi usar esse mote, eu não tenho nada com isso, não, eu não sou ator mas o que o Flavio mandar fazer eu vou lá e faço. Baixa um espírito aí e eu vou lá e faço. E olha que surpreendentemente eu acho que eu fiz muito bem. É verdade que ficou um Glauber meio ... não caricato, mas não ficou... eu não consigo, eu não sou ator, eu não consigo passar complexidade para o Glauber. Eu falei isso. Depois do filme pronto, num debate lá, no Jornal do Brasil, eu disse “olha, eu fiz o Glauber possível pra mim”, diante das circunstâncias lá, em que ele se exaspera, briga lá, o que ele fazia isso a três por dois. E depois volta emblematicamente, miticamente, com o discurso, que foi o discurso que ele fez no programa Abertura na TV Tupi. Aquele discurso não é autoral, aquele discurso é dele mesmo. É um discurso complicado, realmente. Mais

um. De apoio... era esquisito o tal do discurso. Mas eu acabei fazendo, fiz lá a cena. E acho que ficou ótimo, gosto muito. Agora, não é a complexidade do Glauber. Tinha uma coisa que eu tentei fazer numa ceninha, que ele bota a cara na Kombi e manda andar depressa, sei lá o quê, que é uma doçura, porque ao mesmo tempo que o Glauber era essa coisa furiosa, mas tinha uma doçura inacreditável. Ele tinha os olhos de criança, os olhos dele brilhavam. Igual ao da Anecy também. A Anecy também, tinha uns olhos, uma expressão, uma malícia no olhar, uma coisa inacreditável. E eu não conseguia adocicar o personagem, como eu gostaria de ter feito. Mas isso é uma coisa... Eu nem sei se ator consegue fazer isso também. O caso é que eu fui lá e fiz um Glauber possível, não era o Glauber, era um Glauber possível. Mas eu acho que é bem satisfatório. Não pude contar com a ... eu contei com a tolerância, mas não pude contar com o coração da D. Lúcia, evidentemente. A D. Lucia disse que quem ela queria que fizesse o papel do Glauber era o Marcos Palmeira. Ela tinha umas duas opções, uma coisa assim. Eu certamente não era... Mas eu falei com o Flávio, se ela for contra eu não faço. E contrariar a D. Lucia é uma coisa que eu não faço. Não consegui, também não fiz nenhum movimento nesse sentido, eu sugeri ao Flávio, tem que consultar ela primeiro para ela autorizar a inclusão do Glauber no filme, em segundo lugar se eu posso, se ela deixa fazer. Aí ele foi e falou com ela e ela deixou. Aí tudo bem. Agora, depois que o filme ficou pronto, aí o Flávio foi lá falar com ela e ela disse, ah, não, não quero ver. Nunca viu, que eu saiba, também não insisto. Se não quer ver acabou. Eu sei o que é isto, deve ser mesmo muita folga, muito desfrute mesmo.

Roberto: Eu quero passar pra um outro demiurgo da cultura brasileira, que é o Prestes. E é o último filme que você faz nessa década que a gente está abordando no projeto.

E 3, FITA 3 (7)

E 4, FITA 1 (8)

16 de novembro de 2006,

(André)

Moura: Mais uma gravação do cinema alternativo, e hoje mais uma vez abordando o cineasta Sérgio Santeiro. Então Santeiro o que eu te peço é pra você dar uma introdução sobre o início dessa geração pós-Cinema Novo, os festivais amadores e ao mesmo tempo sua inserção, a sua chegada no cinema brasileiro e depois a gente começa a te perguntar coisas.

Santeiro: Só o início né porque senão fica interminável. Aliás muito a propósito, ontem a gente foi a uma sessão na Associação onde eu fui brindado com *A Infância* do Antônio Calmon que era do primeiro Festival JB, em 65, aonde eu fui sócio-atleta, porque o Antônio que é uma pessoa que eu gosto muito, nós éramos muito ligados lá na Psicologia da PUC, onde eu ingressei em 64, março de 64, uma data notável, e nós...formou-se um grupo de cinema lá, na escola, éramos eu, ele, Paulo Thiago, Sidnei Miller, Haroldo Maria Barbosa, que fazia engenharia mas era do mesmo grupo, basicamente se eu não me engano, Sérgio Micelli que era ator de teatro, posteriormente virou um sociólogo extraordinário lá em São Paulo, isso era a PUC em 64, em 65 eu acompanhei a filmagem do Antônio, *A Infância* filme que passou..., em 66 eu fiz meu primeiro filme chama-se *Paixão* que eu recuperei recentemente, eu tinha perdido negativo, cópia e tudo e organizaram uma Beta digital com copião montado, eu passei pra

DVD e eu vou refinalizar porque só tem música, exatamente amanhã a partir das dez horas da manhã, e vocês poderão contemplar a partir de algum tempo a minha estreia.

Moura: (inaudível)

Santeiro: É só música.

Moura: Não tem texto?

Santeiro: Não, é só músicas e os letreiros...

Moura: Estreia do Wilker?

Santeiro: É estreia do Wilker também, no cinema. E eu costumo dizer que é a melhor coisa que eu fiz na minha vida, o que dizem pra mim, mas o filme tem um sentimento muito afetivo, ainda mais agora que está ressurgindo das cinzas praticamente, e a primeira coisa, 66 mas enfim o filme...

Moura: Mas o que que... esse grupo se formou por quê? Imagino que determinadas coisas que aconteciam no país, golpe militar, a derrota das esquerdas, tudo isso mobilizou esse grupo a se unir, também coisas que aconteciam no universo cinematográfico, o Cinema Novo, imagino que isso foi um ponto...

Santeiro: É, tem algumas convergências notáveis, a primeira delas é que a PUC não só tinha Arnaldo Jabor, tinha mais um outro que está me escapando, o próprio Cacá fez Direito na PUC, mas ele parou, largou que eu saiba, não continuou, então a PUC tinha além disso o famoso cineclube Nelson Pompéia, Nelson Pompéia foi...você sabe que tem dois notáveis acidentados no nascimento do Cinema Novo, que foi o Nelson Pompéia e o outro que eu não estou lembrando o nome, era o Miguel... eram duas figuras muito importantes, e fizeram então o cineclube da PUC que era naquele ginásio da PUC lá em cima, aonde era programado por um grupo, amigos né, quer dizer havia uma certa proximidade dos jovens do Cinema Novo e a PUC em primeiro lugar, em segundo lugar essa turma que entrou a qual eu me juntei era tudo meio rato de cinemateca, na época você tinha a cinemateca do MAM meio que começando de certa maneira com o velho Sanz, você tinha o cineclube da Penha.

Moura: De cinema francês.

Santeiro: Tinha o da Maison de France, que é onde se conheceu os filmes da Nouvelle Vague, havia um intercâmbio, intercâmbio não, câmbio, intercâmbio pressupõe troca, aqui no Brasil só tem câmbio.

Moura: Depois viria o intercâmbio, com o Cinema Novo.

Santeiro: Sim, é, alguns, a alto preço mas tinha, mas eram admiradores do cinema, na época tinha essa coisa do cinema de autor, que tinha o cinema francês, mas tinha o cinema italiano também, tinha a geração do Centro Experimentale, onde Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni estudaram, Paulo César eu não sei, não

imagino o Paulo César estudando nada, e eles ficaram também com essa geração, que é Bertolucci, que era..., e os filmes começaram...do Cinema Novo, começaram em 62, se você for considerar *Barravento*...

Moura: *Vidas Secas, Os Fuzis*

Santeiro: É, tinha o Nelson antes, *Rio 40º* e *Rio Zona Norte*, mas era tido como precursor, embora ele tenha montado *Barravento*, o que é interessante perceber tem uma costura, o estudo do cinema brasileiro ele tem uma costura, muitas vezes não evidente, mas ele tem uma costura fantástica, então por exemplo o Nelson foi assistente do *O Saci*, do Alex e do Rodolfo Nanni, aliás eu vi um trecho do *O Saci* ultimamente e é ótimo o filme, não sei se vocês conhecem, é ótimo, está restaurado, está uma delícia, está uma gracinha o filme, e eram filmes muito narrativos, eram filmes que migraram...

(Trecho 07:57 min / 08:24min. SEM SOM)

Santeiro: Mas na época era necessariamente nessa ordem, são filmes narrativos, super bem construídos, muito bonitos, caretas, mas bonitos, e o Cinema Novo bagunçou, digamos, naquela época, depois o cinema do Júlio e do Rogério bagunçaram ainda mais, mas a primeira bagunça é dessa geração que é a famosa geração do Cinema Novo.

Moura: Mas já entendendo essa geração como uma geração pós-Cinema Novo, o grande palco dessa geração foi o Festival JB, como é

que você caracteriza o Festival JB? Ainda tinha presente filmes ligados às velhas esquerdas ou era um festival mais experimental, ligado a temas mais existenciais, mais afinados à Nouvelle Vague? Como é que você percebe isso?

Santeiro: É um pouco isso, porque o Festival foi... aí entra nessa *trip* nostálgica, o festival... primeiro ele aconteceu meio de surpresa, o Jornal do Brasil fez um... você tinha a Mesbla nessa ocasião que tinha um serviço de aluguel de equipamentos, de fitas, pra aniversários, essas coisas, a Mesbla tinha uma filмотeca fantástica, e você contratava.

Moura: Em 16mm não é?

Santeiro: Em 16, então você contratava o operador pra festa de aniversário, eu até fiz isso, até eu peguei essa coisa lá, não pra mim evidentemente, a Mesbla então fez aí em determinado momento, foi em 65, eles fizeram o primeiro festival de cinema amador, só podia ser amador não podia ter profissional envolvido, em 16 preto e branco, claro na época, e era uma sessão lá no auditório da Mesbla lá em cima, dos filmes participantes. O primeiro foi vencido pelo (inaudível) com o filme que agora eu não me lembro, o Antônio ganhou o segundo lugar com o *Infância*, o terceiro eu não me lembro mais.

Moura: Você não entrou nesse? Entrou no segundo?

Santeiro: Entrei no segundo, e Bruno Barreto com doze anos de idade com o filme, uma gracinha o filme que ele fez.

Moura: Um sobre criança não é.

Santeiro: É, e um cachorro, que eu me lembre né, daí deve ser a relação da Baleia com o Barreto, a sobrevivência da Baleia, Baleia era o cachorro do *Vidas Secas*. O que mais que tinha engraçado nesse primeiro festival? Bom, basicamente acho que seria isso.

Moura: Filmes então basicamente experimentais?

Santeiro: Não eram experimentais, o *Infância* não é um filme experimental nesse sentido, é um filme narrativo, estou falando pra ele porque ele acabou de ver o filme (Rodrigo).

Moura: Onde que você viu o filme?

Rodrigo: No Odeon.

Moura: Como é que você entendeu o filme? (para o Rodrigo)

Rodrigo: É narrativo. É meio na linha por assim dizer do *Fábula* talvez, é bem correto, não tem um arrojo estético no sentido da experimentação, mas ele é muito bem filmado, tecnicamente muito bem resolvido, narrativa bem amarrada.

Santeiro: E o tema são os famosos meninos de rua da época, interessante como isso é um ponto recorrente, você tem desde *Moleque Tião* até o Nelson *Rio 40º*, até o filme do Antônio.

Moura: O próprio filme do Joaquim.

Santeiro: Sim, aí é o *Cinco vezes favela*. E aí o que acontece, o Antônio então que foi o grande sucesso da noite do festival, o filme *Escravos de Jó*", é uma linha meio Leon Hirzman, uma coisa meio soviética, é um filme mais dogmático e meio eisensteiniano entre aspas, mas é aquela coisa do Leon... aqueles closes de figuras populares.

Moura: O discurso de esquerda que ele privilegiou no filme e o público gostou menos

Santeiro: O filme do Antônio (Calmon) é um filme que faz sucesso, mas eu impliquei um pouco com o filme porque ele é muito sentimental, aí eu até disse uma coisa pro Antônio que ele não gostou muito "você tem um gozo menino", porque o protagonista do filme é um menininho de oito anos de idade.

Moura: Negro?

Santeiro: É, favelado, são os meninos egressos da favela, é... não é da Praia do Pinto, é...

Moura: (inaudível)

Santeiro: Não, é aquela ali no Jardim de Alah, o filme começa no Jardim de Alah, naquele Jardim de Alah que não é parecido com o Jardim de Alah de hoje, mas era um menino, mas era uma história muito interessante, mas o Antônio sempre foi muito narrativo, não é a toa que ele virou um grande autor de novelas que é atualmente, com aquelas histórias fantásticas, dos vampiros, além dos filmes dele, *Garota Dourada* e *Menino do Rio*, e aquela outra vertente dele que eu chamava de... eram filmes levemente eróticos, de costumes, que é uma coisa meio Nelson Rodrigues, na época era uma coisa meio ousada, ele produziu um que eu gosto muito, acho a trajetória dele muito interessante.

Moura: Lembra que a gente achou um texto a punho quando a gente estava cavucando as coisas, um texto seu a punho sobre o filme?

Santeiro: Ah é, exatamente, que tinha inclusive esse tipo de observação. No ano seguinte eu resolvi fazer o meu, eu sou um imitador, eu sou um pouco invejoso, aquele tipo assim o cara vai fazer um troço e aí se ele fez por que eu não posso fazer (?), aí me meti a fazer um filme que é essa preciosidade que está sendo restaurada, resgatada.

Moura: Já com o Maia na fotografia?

Santeiro: Não, não, aí que está, eu fiz pro segundo Festival JB que foi mais interessante que o primeiro numa certa medida, porque a coisa do primeiro Festival despertou essa história de fazer filme, a gente tinha uma postura que aliás é uma coisa pela qual eu não tenho muito sucesso na minha carreira de magistério, que é uma coisa fundamental que é você transformar a relação de consumo em relação de produção, essa coisa de consumidor de cinema, cinéfilo, eu sou, a gente é cria de cinemateca, mas eu acho interessante essa transição, porque senão você fica numa dieta de consumo, uma concepção de consumo, isso não tem nada a ver com conflitos, discussões de teoria e prática, mas é um problema de postura, se você fica numa posição de consumidor, no Brasil sobretudo que é esse mercado pago pelo cinema estrangeiro, acaba virando tiete desses vagabundos todos, esses idiotas que andam por aí, vai avassalando o país e fica todo mundo caudatário, e isso não gera produção, nem produção fílmica e nem produção reflexiva, é evidente a percepção que você tem de um filme estrangeiro é provavelmente 10% do que o filme contém, enquanto que um filme brasileiro sua percepção é 100%, pode ser até por isso que haja uma certa rejeição, como dizem, ao filme brasileiro, porque o filme brasileiro você entende tudo, você entende os defeitos entre aspas, entende as falhas, você entende tudo, um filme estrangeiro você não entende nada, absolutamente nada, você não tem a menor ideia, você lê meia dúzia de legendas que são mal traduzidas também, por exemplo reclamar-se do conteúdo pornográfico do cinema brasileiro é uma piada, qualquer filme americano a taxa de pornografia oral, o diabo, é avassaladora, raramente você vê nos filmes brasileiros um décimo do que qualquer filme americano tem, inclusive aqueles que não podem ser ditos nem lá, e aqui passa batido, porque evidentemente primeiro eles traduzem a legenda e então amenizam a agressão, tanto a agressão verbal que são minimizadas pelas legendas, eles utilizam legenda padrão.

Moura: Então já havia nesse momento uma rejeição ao cinema americano? Precocemente aquela geração já percebia dessa forma e buscava fazer uma outra coisa?

Santeiro: Agora, aí é claro que o famoso cinema moderno que é Nouvelle Vague, mais até do que o cinema italiano, na minha opinião, influenciou mais a geração do Cinema Novo do que a nossa, a nossa foi muito mais influenciada pela Nouvelle Vague. Eu, curiosamente, esse primeiro filme, a devoção da minha vida, eu escrevi na época uma apresentaçõzinha às três influências do filme, Kafka, Resnais e Glauber Rocha, quando vocês virem o filme vocês entenderão por exemplo o Resnais, aquela coisa aristocrática, aquela imensidão, amplidão daqueles travellings que só tem nele mesmo, e a coisa do *Deus e o Diabo* que foi um impacto, eu não sei como é que bate em vocês hoje em dia mas naquela época foi uma coisa arrasadora, como *Terra em transe* também.

Moura: Você estava na célebre sessão do cinema Ópera?

Santeiro: Estava, pois é, o filme foi exibido uma semana depois do golpe, o *Deus e o diabo*, e foi a primeira vez que se juntou tanta gente de esquerda, entre aspas.

Moura: Todos procurados.

Santeiro: Pois é, uma sessão famosa, foi uma coisa fantástica, porque o primeiro momento de reação, de comunhão da reação, dos

que podiam evidentemente, nem todo mundo podia ficar dando sopa, agora pra mim também mesmo antes do *Deus e o diabo*, a minha grande paixão...porque embora eu tenha visto uma boa parte da filmografia da classe mundial, na Cinemateca você via tudo, o meu primeiro grande impacto no cinema foi *Tico-tico no fubá*, que eu vi no Roxy quando eu era menino com o...

Moura: Anselmo.

Santeiro: Anselmo Duarte e a Tônia Carrero, a Tônia Carrero provavelmente terá sido a mais linda mulher do Brasil, a mulher era uma coisa espetacular, ainda é muito bonita, e a dupla era uma dupla linda, e a história do Zequinha de Abreu que é um compositor, autor de "Branca" que é uma valsa e "Tico-tico no fubá", e aí no final do filme ele morre nas escadas, de tuberculose ou uma coisa parecida, ele morre numa escada, ele cai de uma escadinha de três degraus e ele tinha composto "Branca", a valsa, para a personagem da Tônia Carrero, primeiro, eu saí aos prantos do cinema, eu sou muito sentimental, não parece mais eu sou, eu fiquei aos prantos, ele morrendo e tocando "Tico-tico no fubá", acho que até tem imagens superpostas, se eu não me engano, dele tocando "Tico-tico no fubá" e ele morrendo no degrau da escada, direção do Tom Payne que é Vera Cruz, que é. Isso foi a primeira coisa me impressionou, e fiquei apaixonado pela Tônia Carrero; e o outro filme que me causou isso, que eu me lembre, foi o "Rio 40º" que eu vi no cinema Copacabana, aí aconteceu uma coisa, pra tese do nosso jovem aqui, eu fazia muito isso, não sei se vocês fizeram, mas eu via os filmes e saía do cinema imitando os atores, por exemplo Marlon Brando no famoso... das docas como é que chama?

Moura: *Sindicato de ladrões, On the waterfront.*

Santeiro: Isso, eu saia do cinema cambaleando, aquela cambaleada dele, eu saia do cinema assim, eu e o Marlon Brando, outro dia eu vi em casa, meu querido Tiago apareceu lá com o pacote do *Poderoso chefão*, todos, aí passei uma tarde agradável tomando umas cachaças, um charuto que não é cubano e assistindo o primeiro episódio do *Poderoso chefão* com o Marlon Brando lá com aquela buchecha postiça, aquilo é uma maravilha sem dúvida nenhuma, então tinha essa coisa, a impressão que causava o filme.

Aluna: Um estilo de filme que você assiste como consumidor e não como produtor.

Santeiro: Como assim?

Aluna: Um filme que te consome, produzir aquilo não está na nossa linha de poder.

Santeiro: Não, mas olha só se eu já sai imitando o ator já não é uma relação restrita de consumidor, já é um consumidor que está sendo consumido pelo objeto de consumo. E no *Rio 40º* foi uma coisa louca, e ninguém me diga que não conhece o filme porque aí eu não falo mais, eu fecho a minha boca, não toco mais nesse assunto, o final do filme como todo mundo sabe é um menininho fugindo, ele vai correndo atrás do bonde, aí escorrega, caí e é atropelado por um 12, ônibus que sai da Gal. Osório.

Moura: Lotação.

Santeiro: Vocês acreditam que quando sai do Copacabana (cinema)...passava um bonde, o treze, aquele bonde de dois vagões e eu fui, felizmente nenhum ônibus me atropelou porque senão eu não estaria aqui contando a história, eu fui no barato do filme, porque o filme continua quando você sai do cinema, eu pelo menos sempre tive muito isso, hoje não porque eu tenho uma relação mais... Mas eu tinha uma relação muito próxima com muitos filmes, eu fiquei encantado durante muito tempo, tanto é que numa sessão que foi promovida no cineclube da ABD que era dos meus filmes, que eu descobri nessa repescagem que eu fiz que este ano eu completo 40 anos de atividade cinematográfica, bom né, 40 anos é uma marquinha interessante, porque o primeiro é de 66 para 2006, 40 anos, aí de brincadeira na sessão lá do cineclube da ABD que eu recomendo, eu tenho três points fixos, um que é o cineclube da ABD aos sábados, quatro horas da tarde, eu não quero nem saber que filme vai passar, esse negócio que filme vai passar é muito complicado pra mim, eu vou pra lá e vejo o que vai passar e o Beco do Rato, às quintas-feiras, mais ou menos onze horas da noite.

Moura: Isso Lapa né?

Santeiro: É, não é a sua praia, a sua praia é um pouco mais pra lá.

Moura: Tiradentes.

Santeiro: Descendo a Tiradentes você vai esbarrar na Lapa ou subindo a Lapa você vai parar na Tiradentes.

Moura: Mas naquele momento voltando ao Festival JB, o Festival JB funcionava como uma espinha dorsal pelo fomento dos cineclubes que começaram a surgir naquele momento, eu me lembro que nos primeiros anos esses filmes que passavam no Festival JB circulavam o ano inteiro, nacionalmente, nos cineclubes, não havia ainda uma censura, que só depois chegou ao Festival JB.

Santeiro: É, nesses primeiros não, e o segundo foi muito interessante, porque o primeiro foi muito Rio de Janeiro, digamos assim, o segundo não, o segundo, com o perdão da palavra, era nacional, você tinha filmes de outros estados, foi uma coisa genial que eu pelo menos acho que nunca mais vai se repetir, pode ser que se repita mas eu não sinto assim, mas na época foi um ponto de encontro genial, com gente que vinha de fora, Rogério, Andrea Tonacci de São Paulo, Rogério com *Documentário*, não sei se vocês conhecem, andou passando recentemente.

Moura: Primeiro filme do Sganzerla.

Santeiro: É, primeiro filme do Rogério que é ótimo, são dois jovens andando na rua, um filme super moderno, a coisa da Nouvelle Vague, da dicção moderna, da narrativa, de linguagem ambulante, andando na rua, uma coisa muito coloquial.

Moura: Um cinema nômade.

Santeiro: É, ambulante não, ambulante é mais coisa. Rogério, Andrea, Marcinho Góes, que virou compositor depois, letrista, do Clube da Esquina. O Marcinho trouxe um filme surpreendente, foi a maior surpresa do Festival na verdade, era um filme meio surrealista, era uma coisa engraçada porque mineiro tem essa coisa meio surreal. Então tem o Prates, o Prates fez um filme surpreendente, se eu não me engano em 65, que é o famoso *Milagre de Lourdes*, que foi um arraso, mas não era em Festival porque era um filme em 35mm, ele fez no rabo do *Padre e a moça*.

Moura: Ele foi assistente né?

Santeiro: Ele foi assistente do *Padre e a moça* e como era tradicional o assistente ficava com as sobras de negativo, de equipe, esticava, o Sanz, Sérgio né, no rabo do *Porto das caixas* fez o *Aldeia*, no mesmo estilo de produção.

Moura: E o Prates fez o quê? Não conheço esse filme.

Santeiro: *Milagre de Lourdes*, esse filme foi um arraso, eu não me lembro assim detalhes, mas era uma narrativa meio surrealista, coisa de mineiro maluco, Murilo Mendes, Lúcio Cardoso.

Moura: E você não teve participação no Festival? Você participou de outros? Esses filmes seus seguidos foram pro Festival JB?

Santeiro: Aí o Festival JB cresceu um pouco até que virou Festival Brasileiro de Curta-metragem.

Moura: 35mm.

Santeiro: 35, então eu participei de uns cinco, sei lá, porque tinha esse desafio, todo ano você tinha que dar um jeito de fazer um filme pra aparecer porque era a única coisa que existia, eram os festivais.

Moura: Não havia outra possibilidade né?

Santeiro: Nenhuma outra, embora os filmes do Festival JB passaram na televisão naquela época.

Moura: Então quer dizer tinha os cineclubes e tinha uma pequena janela na televisão?

Santeiro: É, porque era assim, como são os filmes ainda hoje, a diferença é que hoje tem muito, tem demais, tem filme pra dar com pau, mas todo filme, e isso é uma coisa que eu aprendi ao longo da vida, que é meio polemista de repente, filme que é feito com honestidade, sinceramente, filme autoral, são todos ótimos porque são pontos de vista, essa mania de quem é melhor, os próprios festivais, o melhor filme do festival, que graça tem, as vezes você vai ver e não tem graça nenhuma, depende do gosto de quem avalia, agora você desconhecer a contribuição espontânea, a iniciativa de contribuição das pessoas que fazem filmes, dos filmes todos, é que é

uma burrice, você não percebe que a riqueza está na diversidade, está na polaridade, não está na receita de bolo e um prêmio de um festival normalmente é receita de bolo, o mais bonitinho.

Moura: Pouco a pouco você aprendeu a fazer o filme vencedor do JB, já vi que tinha especialista nisso na época.

Santeiro: É, o próprio festival, o meu em 66, do qual eu fui excluído da final porque o Wilker foi considerado profissional, ele tinha feito uma montagem...

Moura: Foi excluído?

Santeiro: Foi

Moura: Não podia inscrever ninguém profissional?

Santeiro: Não podia e eu não achava ninguém profissional, até não achava mal não, só achei um pouco injusto, mas já discuti muito isso e foi um horror como sempre, o Hélio Pelegriano era do júri e era meu vizinho, aí eu liguei pra ele e fiquei duas horas no telefone, e ele com a maior paciência e eu esculhambei o Jornal do Brasil inteiro, o grande algoz meu na época foi o Diniz que tinha visto uma montagem do Wilker em Pernambuco, naquela coisa de CPC.

Moura: CPC

Santeiro: CPC de Pernambuco e considerou participação profissional, eu fiquei quinze dias intratável, ninguém podia chegar perto de mim que eu chutava, xingava, minha mãe me trazendo um pratinho de mingau e eu quase chuto o prato de mingau, imagina o resto da humanidade, o resto da humanidade eu queria matar, e eu tive um resgate que foi na sessão da cinemateca do MAM na época, ah eu tive duas compensações...

Moura: Desagravo.

Santeiro: Desagravo. O primeiro desagravo foi esse, o segundo desagravo você sabe o que que foi? O Festival JB, o segundo em 66, foi no Paissandu, aí já era o Cosme na cinemateca, o Cosme falou "não, não se preocupa não, a gente faz o seguinte...", como o equipamento 16 ficava no Paissandu quando acabou o Festival o equipamento em 16 ainda estava no Paissandu, e estreava simplesmente, nada mais nada menos do que o *Pierrot le fou* do Godard, aí o Cosme falou "não se preocupe não, a gente passa o *Paixão* junto com o *Pierrot le fou*, eu disse sim pois não, sorte do Godard porque eu vou promover o Godard, aliás eu não sei se vocês sabem desse detalhe mas o Godard ficou muito surpreso porque ele tinha mais público no Rio do que em Paris.

Moura: Impressionante o público dele.

Santeiro: Era uma coisa de louco, ah não era o *Pierrot le fou* não, era o *Vivre sa vie*, pra você ver uma compensação de bom tamanho, aonde foi visto então pelos cinemanovistas e assim como o Antônio

tinha sido convidado pra ser assistente do Cacá no *Grande cidade*, que é um filme que eu gosto muito particularmente, vi oitocentas vezes o filme, aí o Cacá me chamou pra ser assistente dele no *Os herdeiros* que era o filme que ele ia começar que se chamava "O brado retumbante" na época, o projeto.

Moura: Como é que foi um pouco essa relação de primeiro grau com o pessoal do Cinema Novo, trabalhando junto, na mesma equipe?

Santeiro: Primeiro é um trabalho servil, assistente de direção como todo mundo sabe é um misto de escravo, enfermeiro, consultor, tem que dar palpite em tudo, desde o penteado... eu por exemplo tive que fazer o acompanhamento sócio-afetivo de nada mais nada menos do que Sérgio Cardoso que era uma estrela de primeiro grau, agora o Sérgio Cardoso era uma estrela, ator elizabetano, shakesperiano.

Moura: Tinha feito "Hamlet", grande sucesso.

Santeiro: Ele é... ele fez a carreira dele naquele teatro lá de São Paulo, não me lembro o nome.

Moura: TBC

Santeiro: É, ele fez o "Othelo", era ele e a Natália Timberg.

Moura: Você que tinha de cuidar do rapaz?

Santeiro: Eu tinha que cuidar do Sérgio Cardoso, e era um problema porque qualquer hora que você fosse fumar com o Sérgio Cardoso enchia de fãs, todo mundo queria rasgar o Sérgio Cardoso.

Moura: E ele tinha feito aquela novela de grande sucesso.

Santeiro: Sim, ele tinha feito o português, o Antônio Maria.

Moura: O povo se identificou

Santeiro: Exatamente, o filme vinha depois do Antônio Maria.

Moura: Como é que se chama a novela, mexicana não era?

Santeiro: Não, o Antônio Maria...

Moura: Tv Tupi?

Santeiro: Era, era uma coisa avassaladora, e você sabe que ator é uma coisa muito perversa, uma coisa difícil de você lidar, perigosa, primeiro porque sobretudo você é ator, você é estrela, e faz parte da dinâmica do ator. Eles ficam se sacaneando entre si, é delicioso, qualquer set de filmagem é uma diversão, fica um implicando com o outro, neguinho tira a deixa do outro, não dá a deixa, desestrutura a história, eles têm essas brincadeiras entre eles, e eu era muito

menino na época, muito puro, muito encantado com aquela coisa de participar de uma grande produção, quando acaba o filme *never more*, isso saía dos meus quadros, não quero saber mais dessa história, porque você tinha que agenciar a equipe toda, e na época os meios de reprodução gráfica eram mais precários do que hoje em dia, então eu tinha que bater o script do dia seguinte em carbono, legal né, dez atores, xerox é uma beleza, lá não era carbono, eu tinha que bater o diálogo em dez folhas de carbono, carbono era uma nojeira, aquela coisa suja, era um inferno, isso de dia pra dia, a cada dia você tinha que dar o script do dia seguinte na hora do jantar para os atores, pra equipe, não podia furar.

Moura: Trabalho penoso e pesado.

Santeiro: Penoso e pesado e ao mesmo tempo você vira uma espécie de consultor, eu sou autor de duas consultorias notáveis, uma é essa do Cacá que eu fiquei de escravo, eu trabalhei dois ou três anos se eu não me engano, porque eu trabalhei no *Os herdeiros* desde o roteiro, então tinha uma pesquisa histórica tipo os discursos do Getúlio Vargas, aí ia eu lá na Biblioteca Nacional transcrever à mão, era copiar à mão.

Moura: Não tinha scanner naquela época.

Santeiro: Pois é, não tinha *scanner*, não tinha *laptop*, não tinha *pen drive*, não sei como que se vivia nessa época, eu tenho carteirinha da Biblioteca Nacional de consultor, eu já gostava porque muita coisa naquela época, o próprio *O Guesa*, *O Guesa* tem todo o material iconográfico daquela coisa...que tem acesso reservado.

Moura: Documentos especiais.

Santeiro: É, agora tinha lá na Biblioteca Nacional... não tinha xerox mas tinha microfilme, já era um adianto, eu tenho *O Guesa* inteiro, porque na época só tinha dois exemplares na Biblioteca Nacional, da edição americana que é em dois volumes e uma da edição original que é a inglesa, então é raro, que é linda, a nacional também.

Moura: Minha questão é a seguinte: a partir da experiência com esse grupo, na PUC matricial, depois a experiência do Festival JB, essa relação já nacional com realizadores de várias partes, uma experiência já profissionalizante com o *Os herdeiros*, como é que você sentiu a necessidade de uma representação política dessa nova geração que motivou vocês se unirem e fundar a ABD? Queria entender esse processo que leva à criação dessa instituição que pra nós é uma coisa crucial para o cinema brasileiro.

Santeiro: Roberto isso é uma coisa engraçada porque eu reclamo muito isso atualmente, na época não sei, era uma coisa meio que natural, primeiro você tinha o contágio de uma geração anterior que era a geração do CPC, então você atuar politicamente... tinha assembleia, sindicato, aquelas coisas todas, a própria cinemateca, os debates, os seminários, era tudo...

Moura: A cinemateca albergava quinhentas pequenas questões.

Santeiro: A cinemateca do MAM tinha um acolhimento absolutamente extraordinário, cabia todo mundo.

Moura: Como é que vocês engendraram então na ABD?

Santeiro: Pois é, à medida que a produção de curta-metragem, agora já em 35 a partir de 1970, tinha o Festival Brasileiro de curta-metragem, então começou a haver uma produção maior de filmes...

Moura: E sem espaço, quer dizer havia o espaço do Certificado de Boa Qualidade.

Santeiro: Pois é, mas a partir daí começou a haver a necessidade de se ampliar essas pequenas vertentes que tinham, e de repente... porque isso é uma coisa muito grande, uma conversa muito grande.

Moura: Quais foram os lugares? Qual foi a turma?

Santeiro: Em primeiro lugar o foco de reunião era a Cinemateca do MAM, porque as pessoas que faziam os filmes convergiam, conviviam na cinemateca vendo outros filmes, era uma coisa meio natural, todo mundo que fazia cinema vivia ali na Cinemateca ou vendo filme, passando filme, e nessas conversas surgiu a ideia. Você tinha o famoso sindicato da indústria cinematográfica que eram os produtores, os famosos produtores que o Cinema Novo ensinou o caminho de uma certa medida que era aquela coisa, artista avulso não tem poder político nenhum, então você precisa ter uma

representação, você precisa ter um órgão, um organismo de representação política onde você possa intervir diante do Estado, só o Estado pode te dar condições de ampliar, de ganhar mercado, e a grande iniciativa do Cinema Novo em 65, até antes eu acho, foi ganhar o sindicato da indústria cinematográfica, sindicato dos produtores tradicionais, os grandes produtores, eles ganharam o sindicato e passaram a... eu não me lembro quem, Barreto, Roberto Farias, por aí, depois criaram a Difilm, distribuidora de filmes brasileiros, distribuidora autoral, que não era nem dos exibidores e nem dos americanos.

Moura: Vivo querendo botar alguém para estudar isso.

Santeiro: A Difilm é uma maravilha.

Moura: É um episódio importantíssimo.

Santeiro: A Corsina reviveu, conviveu um pouco com o mesmo modelo, aí é engraçado porque não é entidade, tinha essa distinção, a ABD era a entidade política e a Corsina era a entidade de produção, a cooperativa de produção, a Difilm era uma coisa parecida, era uma distribuidora de filmes, mas não era produtora de filmes, produtores eram os próprios realizadores, que era o modelo de produção independente, e ela era distribuidora, papel que a Embrafilme assumiu depois...

Moura: Desmobilizando a Difilm.

Santeiro: É, aí é coisa de modelo político, acho que a gente está vivendo uma coisa parecida que é o seguinte, você não tem como na política cultural do cinema brasileiro você não tem como intervir individualmente, você não tem como confrontar com as forças instituídas, e agora com a Globo produzindo isso virou um inferno, como é que você vai disputar o mercado com a Globo, impossível, na época você tinha que disputar o mercado também com as grandes produtoras, então você recorre ao Estado e como não é da natureza dos realizadores serem distribuidores, produtores, exibidores há uma tendência em repassar algumas dessas funções pro Estado, só que o Estado é incompetente e essa coisa sofre ciclos de perdas, desagregação, pra você ver anos depois criou-se uma cooperativa de realizadores associados, no âmbito do sindicato dos técnicos, que foi dona de alguns cinemas, do Ricamar...

Moura: A "cooperativona" como nós chamávamos.

Santeiro: É, exatamente, são formas de constituição que não foram duráveis e onde houve a atribuição disso pro Estado, porque você não tem como no Brasil confiar na relação com a iniciativa privada que seria o natural, alguns momentos do cinema brasileiro foi assim, no início foi assim.

Moura: Mas por exemplo vocês tinham noção quando formaram a ABD, que era um órgão de representação de uma nova geração de realizadores, e à medida que o Cinema Novo tinha uma medida de se apossar das medidas de representação sindical, vocês estavam querendo uma autonomia em relação ao Cinema Novo? Eu sempre senti isso na ABD, olho grande no Cinema Novo com a expectativa de manter aquilo num nível de relativa autonomia, com a expressão de

outra geração, interesses de curta-metragistas que são diferentes de interesses de longa-metragistas, havia isso desde o primeiro momento?

Santeiro: Porque o projeto do cinema brasileiro que o Cinema Novo incorporou e tinha um antecedente na Atlântida, na época do Fenelon, e eles tinham um modelo de produção independente, isso em quarenta e poucos.

Moura: 42

Santeiro: Tudo isso! 42, enfim que desaparece na relação com o Severiano, é um primor isso, o cara compra... porque ele era o distribuidor e o exibidor, então ele arruina o produtor e compra, a mesma operação que a Columbia fez com o *Cangaceiro*, que arruinou a Vera Cruz, comprou o direito de exibição do *Cangaceiro* no mundo inteiro e dava *borderaux* vermelho.

Moura: Então havia essa proposta de uma representação autônoma?

Santeiro: É, porque aí o que acontece, até hoje na minha opinião, o Cinema Novo, a trajetória deles, o cinema deles, era a construção de um cinema industrial, um modelo, um projeto de cinema industrial, de produção independente mas industrial, querendo se apoderar, se apossar do mercado exibidor brasileiro que nos é devido, sem dúvida nenhuma, mas nessa visada do cinema industrial, que eu não sei se é bom se é ruim, é o projeto deles, aí como qualquer projeto geracional, qualquer projeto de grupo, esses projetos são

impermeáveis, eles não podem crescer, não tem condições objetivas, materiais, histórica de crescer, porque é uma relação desigual, o mercado dominado, o filme estrangeiro, essas coisas, você pega uma fatia do mercado, teoricamente em algum momento você vai entrar em composição com os distribuidores estrangeiros para poder participar desse mercado, foi o que aconteceu, a Embrafilme que seria o enclave, seria a conquista do mercado por força do Estado, mas o Estado também não quer contrariar, eu não sei por quê e nem o atual quer, os interesses das grandes distribuidoras estrangeiras, e aí sobra pouco espaço, se sobra pouco espaço significa que quem está fora não entra e quem está dentro não sai, aí o Cinema Novo virou hegemônico de produção independente, aí as outras pessoas, os outros cinemas, filmes de longa-metragem mais radicais, menos incluídos nessa linhagem do cinema industrial ficaram excluídos também, houve uma exclusão muito grande, aí eu vou reclamar porque eles, eles, eles, não são conflitos geracionais, porque realmente se não mandar os americanos plantar batata lá em Nova York não tem como, vai excluir.

Moura: Agora, naquele momento tentou-se uma acomodação criando um mercado pro curta, então essas gerações tinham um mercado menor ainda que esse nicho do mercado pro filme brasileiro, mas um mercado menor ainda que na verdade cresceu, trouxe uma lei que se atrelava a cada longa-metragem estrangeiro.

Santeiro: É, isso foi um processo, agora você veja pra aglutinar, pra dar voz, pra dar força a esse coletivo de realizadores que não os hegemônicos, querer participar do projeto de Estado para o cinema brasileiro é que surgiu a necessidade dessa coletivização política, que não podia ser os sindicatos porque o sindicato era industrial, aliás o

sindicato, o sindicato como se diz, reúne os produtores, os distribuidores e os exibidores e os laboratórios, nenhuma das categorias tem o interesse em democratizar o acesso à produção, aí então os realizadores de curta-metragem tem uma certa identidade possível em ampliar as faixas de exibição aonde a lei do curta permitiu, pela primeira vez uma expansão considerável, não tanto como as pessoas imaginam, a questão fundamentalmente não é a exibição, a questão fundamental é a remuneração da exibição, porque com a remuneração você tem condições de produção, não adianta "eu quero passar o filme", pra passar o filme é mole, agora você remunerar justamente essa exibição no circuito comercial é que permite você criar uma dinâmica, você faz um filme, exhibe, aí retorna o dinheiro, aí você faz outro filme e fica nisso, como ficou muito tempo, você tinha uma dinâmica de produção considerável.

Moura: A ABD tinha esse foco?

Santeiro: Tinha, e acho que até hoje... Hoje a gente está de novo repetindo essa novela, a entidade e os próprios realizadores, na minha opinião, foram ficando muito tímidos, muito aquém do que representa a dinâmica de produção, o que você produz de filme hoje em dia não-hegemônico, digamos assim, é uma loucura, são filmes ótimos e muitas vezes eles tem muito mais viabilidade comercial do que os filmes ditos industriais, não só pela questão de custo, investimento, como de forma mesmo, de linguagem, porque os filmes estão virando... bom não vou falar mal, não falo mal de filme brasileiro em público, mas é inegável esse modelo de cinema industrial está virando um novelão, está difícil você distinguir o que é, virou uma coisa meio esquisita, filmes de produção barata se você for ver não são filmes de produção industrial, isso é engraçado, o modelo

televisivo copiou o modo de produção e não liberou o excesso, é uma relação cada dia mais perversa, então são filmes de baixo custo feitos às custas da escravização dos atores basicamente, são todos contratados com cláusulas férreas, qualquer ator global pode fazer um filme com o Daniel Filho agora vai fazer comigo pra ver se pode, não pode, a emissora tem que autorizar, há uma mecânica aonde o custo dos filmes industriais como eles chamam, enchem a boca pra falar isso, tem o mercado cativo que é reflexo da televisão, tem agora a convivência das distribuidoras americanas, pra completar a história ainda tem financiamento do Estado com a Lei do Audiovisual, maravilha, só que a produção propriamente independente fica sem canal de escoamento.

Moura: Mas naquele momento aconteceu aquele divisor de águas, a partir de 65/66 o início do financiamento estatal, porque toda a cinematografia brasileira antes, Vera Cruz, Atlântida, Cinédia, Belle Époque, foi tudo com dinheiro da sociedade civil, dinheiro particular, a partir dali começa a se financiar os filmes, aliás uma das coisas que eu acho discrepante do cinema alternativo é que ao contrário do movimento histórico dos realizadores de se aproximar do Estado a gente fazia os filmes com financiamento próprio, porque a gente fazia muito barato e muito rapidamente os filmes. Então essa associação veio representar esses interesses, desses realizadores, fundou-se no Rio e tornou-se nacional na Jornada e logo numa segunda gestão você é o presidente, não é isso? Você é na segunda gestão? Na primeira gestão tinha um posto também na diretoria?

Santeiro: Quando se criou a ABD na Cinemateca, isso também é controverso e tem como em todo o Brasil tem disputas regionais, basicamente entre o Rio de Janeiro, e eu particularmente e a terra

dos bandeirantes, os paulistas, é difícil juntar os dois, um não gosta do outro, não é um problema pessoal meu, eles também não gostam de mim, é recíproco.

CORTE

E 4, FITA 2 (9)

16 de novembro de 2006,

(André)

Moura: Estávamos no momento que há uma proposta pelo Cosme Alves Neto

Santeiro: Pois é que estava aquele clima do momento, da reunião das pessoas e de como conduzir isso, aí surgiu a ideia partindo, ao que eu saiba, do Iberê Cavalcanti que egresso do...

Moura: Do exterior

Santeiro: Do exterior, leste europeu, exterior é exatamente a Alemanha, a Alemanha Oriental.

Moura: Trouxe uma regulamentação.

Santeiro: É, que era da famosa Associação Internacional de Documentaristas, AID, então pensou-se criar uma associação brasileira que fosse conectada à AID, nos moldes, para promover a defesa, a programação, dos interesses desse setor não industrial do cinema, que é o famoso, também controverso, eu defendo até a morte, que é o cinema cultural, que é essa forma de cinema não hegemônica, não pretende hegemonia, não pretende o cinema industrial, não é para ser igual, é pra ser uma outra coisa, e essa outra coisa são esses filmes que foram sendo produzidos ao longo do tempo, aí então a ABD ganhou uma certa presença e uma certa rejeição dos mecanismos oficiais, e criando caso como algumas vezes me foi dito, até recentemente eu tive que ouvir isso de novo, meu ouvido é maravilhoso porque tudo o que eu já ouvi de absurdo é inacreditável não sei como ele sobrevive, essa mania de... como a instabilidade do Cinemão, o grande cinema brasileiro é instável porque é confrontado com os donos do mercado basicamente o cinema americano, a tentativa de emergência dessa multidão de famintos que são os cineastas independentes, atrapalha, prejudica a organização, aí você imagina o escândalo que foi a questão da Lei do Curta, como é até hoje, o escândalo que é a retomada da Lei do Curta, porque para os americanos é impensável capturar parte do mercado deles compulsoriamente.

Moura: Eu tenho a impressão que a mitológica vinda do Jack Valente, logo depois que a lei foi regulamentada, ela marcou a ruptura com o pessoal do Cinema Novo, ainda havia uma aliança meio que informal, acho que o próprio Nelson foi um cara importante para a aprovação da Lei do Curta, mas a vinda do Jack Valente foi um divisor de águas, a partir dali rompeu-se, você nunca mais foi convidado pra fazer assistente de direção, porque a nossa geração de certa forma estaria trabalhando, dando continuidade ao projeto.

Santeiro: Eu pra te dizer a verdade só repeti a gracinha no *Pindorama* do Jabor, acho que eu saí pra fazer o filme da siderúrgica que eu ganhei...

Moura: Você estava trabalhando no *Pindorama*?

Santeiro: É, eu sou o autor, o responsável pelo fracasso comercial do *Pindorama* segundo o Jabor, foi me dar ouvidos aí o filme virou o fracasso que virou, apesar de eu achar que é o melhor filme dele, eu e a mãe dele somos os únicos, o resto da humanidade odeia o filme, eu acho o filme ótimo, continuo achando bom, porque o filme tem um problema...porque eu fui também essa coisa de assistente de roteiro, ficar falando essas coisas o Jabor vai brigar comigo, o Jabor publicou isso naquela coluna antiga dele, não essas, nas primeiras colunas, ele disse que foi dar ouvidos ao assistente comunista que ele tinha que arruinou o filme dele, porque o Jabor fez um filme... o *Pindorama* é um filme que se passa na era colonial, é lindo o filme, o cenógrafo, Ripper, o Ripper foi dos *Os herdeiros* também, o Ripper é uma coisa impressionante, ele montava uma indústria de confecção, ele fazia tudo, adereços, utensílios, tudo, bom e o *Pindorama* é um filme da era colonial, mil quinhentos e poucos, filmado naquela região de São Sebastião, São Paulo, e tem cenas fantásticas, uma cidade de barro que o Ripper construiu, uma multidão de figurantes, em som direto, e o Jabor querendo fazer campo-contracampo, decupar o filme, eu falei pô Jabor não leva a mal não, você faz uma guerra de extermínio ali no barro, faz um contracampo desse troço, como é que você faz, você reconstrói tudo? Você muda os figurantes de lugar? Eu quero saber como é que faz isso, em som direto, como

é que faz isso, é complicado, aí só pode ser como plano sequência, claro.

Aluna: Duas câmeras

Santeiro: Na época não tinha duas câmeras, não se filmava com duas câmeras, aliás não se filma com duas câmeras.

Moura: Só televisão.

Santeiro: Eu não vou te dizer o que é filmar com duas câmeras porque senão todo mundo vai brigar comigo.

Rodrigo: Mas a produção era complicada, os produtores eram uma coisa esquizofrênica, era não sei quantos (inaudível) com a Columbia.

Santeiro: Não, isso era tranquilo.

Moura: Apoiado pelo INC, não era?

Santeiro: É, foi a primeira vez que se usou a peça de luxo, era um desespero porque, irmãos Khouri que se diz, os irmãos Cury eram divididos, eu vou falar essa coisas Deus me livre, o artista que era o Walter Hugo, um doce de pessoa, a pessoa mais delicada que eu já vi, embora andasse com um maço de dinheiro no bolso, eu nunca vi

ninguém andar com tanto dinheiro no bolso, era um escândalo, você não podia pagar nada, convidava a equipe pra jantar, ele paga, uma coisa fantástica, sempre cercado por algumas jovens, muito bonitinhas certamente, algumas promissoras outras nem tanto.

Moura: Morreu nos braços da esposa.

Santeiro: O Walter Hugo?

Moura: Eu cheguei a ver ele em Gramado com as moças, mas tinha que chegar com a esposa.

Santeiro: E o famoso produtor efetivo, que era o irmão dele, esse era um cafajeste, um contrabandista de diamante, isso eu que estou falando, era uma coisa, o famoso William Khouri. Eu tive dois gracinhas na minha vida, um que foi o produtor dos *Os herdeiros* que era o Jarbas Barbosa, o Jarbas toda vez falava "estou pagando um comunista", me sacaneava, eu falava "oh Jarbas você não acha que eu estou trabalhando pra você?", e o William Khouri que era uma outra coisa, "não vou aumentar seu salário não", eu falava a mesma coisa "você não acha que eu estou trabalhando pra você e nem pra Columbia? Só se você for maluco." Mas aí eu inventei, impus o plano sequência para o *Pindorama*.

Moura: Era o Dib?

Santeiro: Não, era o Afonso Beato, eu acho, graças a Deus eu não entrei na fase de filmagem, só fiz roteiro e locação, que foi fantástico a locação lá em São Sebastião, chovia que nem um condenado, a gente com aquela rural mais pesada, hoje em dia você tem várias formas de rural, na lama, voa, na época não era bem assim, era uma ruralzinha pesada, e a gente passeando com aquela capacidade de decisão do Jabor que é impressionante, você passa dez vezes pelo mesmo cenário pra saber se é aquilo mesmo, no dia seguinte pensando bem, pô volta tudo de novo até descobrir que o cenário é qualquer coisa, filma onde quiser, bom isso foi uma grande experiência da qual eu fui salvo por uma concorrência que eu ganhei junto com o Roberto (Maia) pra montar o filme da siderúrgica, foi uma maravilha, eu fiquei um ano fazendo o filme brigando com a direção do (inaudível), porque era complicado, tudo general, eu lá reclamando, reclamando não, porque os caras querendo assim, assim não dá, infelizmente não é possível.

Joyce: Exatamente essa coisa do cinema industrial e do cinema cultural, porque o cinema alternativo tem essa característica de preocupação de produção, distribuição e exibição, enquanto que no cinema marginal muitos se suicidavam pra produzir o filme sem volta de dinheiro para uma segunda produção. Eu queria saber essa busca de distribuição e exibição pela ABD, e ao mesmo o conflito do cinema de 16mm, por exemplo o Festival JB quando atingiu uma estrutura já foi para 35mm, e aí a Jornada da Bahia foi uma alternativa, e você falou pouco da Jornada da Bahia, eu queria saber dessa busca no cinema cultural, sem querer atingir dimensões industriais, essa busca de produção, distribuição e exibição.

Santeiro: Olha também acontece o seguinte, paralelamente à ABD, à Corsina, você tinha os movimentos cineclubistas fortes, que gerou uma distribuidora, que era uma distribuidora para circuito em 16, que era a distribuidora para o circuito dos cineclubes, não era nenhuma Brastemp, você não vai ganhar o mercado com isso, mas você ganha uma certa viabilidade, inclusive os filmes ditos não-comerciais na verdade, até hoje, eles são mais viáveis para o público do que os filmes industriais, isto é um erro, uma falácia fácil de ser demonstrada, aliás se você pegar a renda das bilheterias, o cinemão por exemplo tende a errar mais no retorno financeiro do que os filmes independentes, você tem carreiras de filmes independentes que são surpresa, porque eles têm uma via de escoamento e porque eles são mais contemporâneos, a questão chave da linguagem artística de qualquer área, pode ser música, pode ser cinema, pode ser literatura, é o que é contemporâneo, é o que é emergente, o público é emergente, e o público se reconhece no que é mais próximo dele, é um erro achar isso, se fosse assim Hollywood era um sucesso interminável, e não é, Hollywood é sujeita a crises complicadíssimas que agora resolveram, entre aspas, comprando todo o cinema emergente do mundo.

Moura: Sundance

Santeiro: Sundance, aquele sugador maluco compra todo mundo, compra o cinema turco, compra o cinema árabe, compra o cinema indiano, qualquer um, o que aparecer ele vai lá e compra, o modelo de cinema industrial é um erro, a prova dos nove da superação é o famoso *Cleópatra*, *Cleópatra* da Elizabeth Taylor e do Richard Burton.

Moura: Mankiewicz.

Santeiro: É, foi uma coisa de louco, era um filme para arrebentar e estourar qualquer bilheteria do mundo, foi o maior fracasso da história do cinema, o filme tinha uma produção esmeradíssima, e eles tinham acesso ao mercado, coisa que não acontece ao cinema brasileiro. Agora se você pegar proporcionalmente as bilheterias dos filmes independentes, as bilheterias são maiores do que os dos ditos filmes industriais, agora é claro que tem esse componente arqui-perverso da Globo impondo o mercado que torna essa equação um pouco mais difícil, mas na época... Ninguém faz filme para não ser exibido, e para ser um sucesso, a questão é qual é o conceito de sucesso em primeiro lugar, qual é o equívoco dessa fórmula de cinema industrial? Cinema não é industrial, industrial é o aparato de produção, industrial são os equipamentos, a película, agora cada filme tem que ser diferente do outro, ao contrário do modelo industrial, todos quase são iguais, tradicionalmente eram iguais mesmo, passaram dez anos fazendo a mesma coisa, agora não, muda a lanterna, bota um espelhinho e muda durante seis em seis meses, mas por exemplo quando eu digo uma fábrica de parafusos, é para produzir o mesmo parafuso, ela não pode produzi parafusos diferentes a cada dia, e filme não, você não pode produzir filmes iguais, você produz filmes diferentes, agora o modelo de produção é que pode ser industrial, se admite coisa do tipo, esta história de *star system*, neguinho investe na manutenção do investimento garantido.

Joyce: Eu queria perguntar sobre essa alternativa de exibição através da Lei do Curta, esse movimento que está tendo agora de retomar essa lei, dentro da ABD essa questão da Lei do Curta e essa alternativa de exibição com a Jornada da Bahia.

Santeiro: Pois é a Lei do Curta é engraçado, vocês acabaram de assistir, foi o *Cinemas fechados* ou *Curta-metralha*?

Moura: *Curta-metralha*.

Santeiro: Acho que é no *Curta-metralha*, tem intervenções radicais do Orlando Senna, quando eu vi esse filme de novo eu falei para o Orlando Senna: “pô Orlando você exagerou, você podia ser mais moderado”, só que hoje ele está numa situação de poder, quem poderia reimplantar a Lei do Curta que na minha opinião é uma portaria do ministro, é uma brincadeira a portaria do ministro, ele nem vê, bota o documento ali na frente dele e ele assina. No entanto não acontece, pelo contrário ele ficou meio abespinhado porque ele entrou numa situação do Ministério Público que cobra a execução da lei, e você não imagina o que é os filmes circularem, dá pra imaginar isso nesse modelo de festival espalhado pelo país inteiro o ano inteiro, você tem festival grudando em festival, sobretudo no segundo semestre que é um escândalo, não tem um dia sem festival, aonde você tem uma circulação precária, porque aí tem os modelos concentradores, estúpidos, de seleção, isso é contra o cinema cultural, o cinema cultural não pode admitir comparação entre filmes, a única coisa que se admite é que um filme pode ser melhor do que o outro... aí você embarcou num corredor paulista que não tem saída, aí é onde todo mundo vai lá tirar sua casquinha, o júri de seleção, se você tiver um panorama dos filmes escolhidos e premiados, você vai perceber que é uma escolha viciosa que não tem nada a ver com multiplicidade, com a diversidade, que é o grande trunfo do cinema cultural em oposição ao cinema industrial, à garantia do bom roteiro. O bom roteiro é uma adaptação literária de algum sucesso já comprovado, ninguém vai arriscar num produto original, por

exemplo, eu vislumbro, eu estava agendando isso para janeiro de 2007, está difícil, você não imagina o efeito que causa esses filmes, porque esses filmes. A vantagem do curta-metragem em relação ao resto do cinema é que o curta-metragem qualquer um pode fazer, essa que é a questão, o curta-metragem permite que você saia da relação de consumo para a relação de produção imediatamente, e você não imagina o que isso representa do ponto de vista amplo da sociedade, quando você tem atualmente uma produção de 200 filmes por ano sem retorno, claro que tem os editaizinhos meia sola, que é outra crucificação, são duzentos projetos e eles aprovam dez, isso é uma piada, só pode estar de molecagem comigo, e, ao mesmo tempo, pra lançar esse programa de incentivo à produção nego produz um coquetel que custa dois ou três filmes, tira o coquetel e produz mais dois ou três filmes, ainda ficava mais simpático, e você tem, que é uma coisa que está acontecendo, o ressurgimento do movimento cineclubista como opção de exibição, agora aí é que está, não é pra ser uma exibição de segunda classe, a forma que está sendo professada, tem que ter mais salas de exibição, agora você acha que modelo de sala de exibição é o quê, o *Cinemark*? Nego traz um container com poltrona ejetável, pipoca amanteigada, aí você marginaliza os nossos pipoqueiros, neguinho é contra os pipoqueiros brasileiros, faz aquela pipoca amanteigada nojenta, aquela coisa fétida e um copão de Coca-Cola, devia ser proibido pelo Ministério da Saúde porque induz vocês sabem a que não é, tinha que ser proibido pelo Ministério da Saúde, ah, então você é ditatorial, quer proibir, não, isso é medida de saúde, eu acho que os filmes americanos deviam vir com aquela tarjeta "Ministério da Saúde adverte esse filme faz mal à saúde", mas acho que tem essa coisa que está sendo colocada agora dos pontos de exibição, não só os pontos de cultura mas esse plano de difusão digital, aí é que vem a novela chata, eu vou fazer a última reclamação dessa pergunta, agora nós que fomos entusiastas, celebradores, fomentadores do circuito cineclubista

renascido nos anos 60/70, o que nós ganhamos em troca? virou o Grupo Estação, uma pena, e virou um dos algozes do cinema brasileiro, exhibe mal os filmes, tira o filme de cartaz, se comporta diante dos filmes brasileiros como os exibidores estrangeiros do Cinemark, que é um caso inédito, recente.

Moura: Severiano perdeu o reinado dele.

Santeiro: Não é.

Rodrigo: Eu voltaria mais a 65 que é uma ideia que eu não tenho clara que é como que o curta-metragem era encarado normalmente, o curta é documental, e quando os festivais de cinema surgem existe a preferência à ficção, se existia na época uma briga ou um conceito hegemônico, uma ideia geral de que o curta era mais documental e depois veio uma produção mais ficcional, ou as pessoas desconheciam usar o curta pra isso, se houve essa passagem?

Santeiro: Tradicionalmente o curta era mais documental, anos 60/70, tradicionalmente, quando passou a ter espaço de mercado pra ele, mesmo que fosse um espaço pequeno, ele começou a virar ficcional, não só porque imagina-se, acha-se que o público quer ver ficção, besteira que inventaram, o público não quer ver nada, o público entra no cinema, ele quer ver filme, o que você oferecer o cara gosta ou não gosta, mas essas coisas aí foram receitas do mercado, não dá certo e nunca deu, mas aí os filmes começaram a ser ficcionalizáveis. Isso é a primeira coisa, a segunda questão é conceber o curta como um degrau de uma escada para o filme comercial de ficção, o longa de ficção, e aconteceu muito, e acontece e é uma das vertentes

possíveis mesmo, não tem problema nenhum nisso, o único problema é não exhibir, não remunerar, como dizem algumas pessoas da minha intimidade até cafezinho é pago, não é nada de graça, porque que o raio do filme não vai ser pago, não vai ser remunerado, e realmente criou isso, o documentário no espaço do curta-metragem refluiu um pouco mas nunca deixou de existir, acho que poderia ter ficado uma relação de dois pra um de repente, duas ficções e um documental, sendo que o documental também evoluiu daquele formato mais tradicional e foi sendo mais matizado, tem uma evolução da linguagem narrativa do cinema documentário.

Rodrigo: Não houve um estranhamento de se ter um festival de curtas em 65? Porque a maior parte deles era de ficção.

Santeiro: Não, porque...o *Infância* por exemplo, o *Infância* é uma ficção muito documental, você tem uma narrativa ficcional, eu adoro fazer frases, e o cinema só anda quando você dá uma rasteira na técnica, toda vez que você tem um avanço na história do cinema é quando você chuta o estúdio, chuta tudo e faz o filme na medida que o filme tem que ser feito, exigido pra fazer o filme, na época era isso, mas mesmo no Festival JB, festival amador, tinha essa feição ficcional, predominantemente ficcional, mas quando ele virou profissional aí ele migrou consideravelmente para a ficção e aí o sucesso dos anos oitenta, aí era pura ficção, inclusive alguns documentários, ditos documentários são pura ficção.

Fábio: Em que medida a ausência de recurso pra fazer finalização de cinema alternativo pode ser visto como algo benéfico, positivo, haja visto que na medida que você tem um filme cujos recursos são menores, você tem uma força, filme de autor, o cinema autoral, e

como é que esses realizadores conseguem continuar desenvolvendo com a produção, aqueles que conseguem se manter ainda, só com o trabalho cinematográfico, conseguem se envolver e ainda ter atividades em instituições como a ABD.

Santeiro: Isso é um desafio, mas a ABD está muito tímida, aliás esse o grave problema da ABD e o problema aqui do instituto, ninguém quer se indispor, é complicado você se indispor, a primeira coisa que acontece quando você se indispor é que você vira alvo, não vira vítima, vítima é uma auto-contemplação, agora alvo você vira, e como lidar com isso numa atividade de produção, é complicado, tanto é que você tem muitos cineastas que abandonaram temporariamente. É que nem cachaça, é vício mesmo, as vezes fica dez anos sem fazer um filme mas de repente descobre uma via, essa coisa do baixo orçamento, isso é um escândalo, conseguiram criar uma terceira classe, segunda classe é pouco, mas que tem permitido filmes altamente originais, você pode fazer essa equação, isso permite uma sobrevivência, agora na minha modesta opinião é que se devia ter uma postura mais radical de demanda diante do poder público, que tem a obrigação de atender a gente, o papel do poder público não é fomentar atividades altamente rentáveis, isso o mercado da iniciativa privada se incumba, uma coisa que eu acho um escândalo nacional é a alta taxa de patrocínio de filme estrangeiro no Brasil, é inacreditável, você pega qualquer festivalzinho, vai ver o custo de manutenção do festival que é bancado pelas leis de incentivo, e é pra que? Pra pagar hotel, passagem para os anônimos, a não ser o Almodóvar que foi a estrela marginal do Festival do Rio, só se deu bem o Caetano que era outro marginal do festival na época que é o Artur Omar saiu do cinema aos gritos.

Beth: Eu na verdade vi só dois filmes seu *O Guesa* e esse outro que você passou hoje, e na verdade eu queria saber um pouco do seu modo de criar, porque eu vi no *O Guesa* um lado poético, uma força muito grande de poesia, humor também, e um viés político sempre, primeiro eu queria saber, você escreve poesia? Até quando você fala qualquer um pode produzir cinema também vem um pouco do lado da poesia, qualquer um pode escrever poesia, antigamente quando ainda não tinha cinema você escrevia, você se expressava assim, gostaria de saber um pouco do seu processo de criação, do seu cinema com poesia.

Santeiro: Eu gostaria que fosse total porque eu sou um grande admirador e conhecedor, universal e particularmente brasileira, eu acho que não tem nada de poesia brasileira que eu não conheça, estou falando até os anos setenta porque a partir daí o mundo cresceu muito e a minha paciência acabou, então eu não consigo mais ficar acompanhando tudo, só um pouquinho de cada coisa, a poesia brasileira é uma coisa prodigiosa, a poesia romântica é uma coisa alucinante, engraçado que era tudo garoto, todos morreram com 24, 25 anos, inacreditável quando você pensa, Castro Alves um poeta daquele tamanho, uma obra daquele tamanho morreu menino, todos eles, Álvares de Azevedo, 21...

Moura: Noel Rosa

Santeiro: Cartola. Mas você tem essa densidade de expressão, isso é que é poesia, você tem uma densidade muito grande de expressão no Brasil, artes plásticas também, pintura, e eu naquela época, a gente, aquilo tudo era misturado, e girando em torno do museu, do MAM de certa maneira.

Moura: Depois o Parque Lage.

Santeiro: Depois o Parque Lage na gestão do Rupert que foi um prodígio, foi um momento de fluxo da política, e o Parque Lage foi um abrigo aonde cresceu essa mistura das formas, eu fui, o Roberto sabe, um tradutor precoce do Paul.

Moura: Kipling.

Santeiro: Kipling, do Paul também, aliás eu sou um adito de arte no geral, eu acho essa coisa fenomenal, do seu cuspe virar na linguagem eu acho isso a coisa mais fenomenal do mundo, infelizmente eu desenho mal, não posso ser pintor, poesia também, eu tinha um caderno, joguei fora num acesso de burrice, eu plagiava o Camões, fazia poema no estilo camoniano, não eram tão bons quanto ele, mas não sei porque eu joguei fora.

Moura: Ninguém vai saber.

Santeiro: Quem sabe eu era um gênio e não sabia.

Beth: Mas isso a gente vê nos seus filmes, eu acho.

Santeiro: Mas tem isso, tem essa coisa, o movimento artístico é um movimento imitatório, mimesis, é muito comum poetas começarem

plagiando, entre aspas, os seus poetas de admiração, é muito comum isso, porque é meio mimético mesmo, um processo...

Beth: Como você imitando os atores.

Santeiro: É isso. Agora a poesia foi meio tardia pra mim, entre aspas, eu fui liberado um pouco por essa geração do cinema marginal, essa coisa se ele faz porque eu também não posso, essa coisa meio barroca, preciosa.

Moura: Parnasiana

Santeiro: É, minha, do Vinícius de Moraes, eu tenho boas companhias, quem mais, e o Felipe de Oliveira, tenho conjunções favoráveis, e a coisa do (inaudível) por exemplo foi uma coisa impressionante, a força do mimetismo, eu queria ser, e aí tem coisas malucas, quando eu fui lá fazer minha pesquisa de campo lá em São Luiz patrocinada pelo Sarney, eu recomendado pelo Glauber, aí eu virei íntimo do Sarney, só faltou me carregar no colo, e o Sarney foi muito interessante como governador do Maranhão porque ele absorveu todos os comunistas da SUDENE e ele criou a Superintendência de Desenvolvimento do Maranhão, isso na época era muito sério, não era pouca coisa não, e ele abrigou, transferiu os maranhenses todos e colocou todos sobre a proteção dele, não mexe com eles, isso aqui é minha gente, inclusive o Bandeira Tribuzi que é um grande poeta maranhense, consta que é o melhor poeta da geração do Ferreira Gullar, do Sarney, o Ferreira Gullar disse que o Sarney é um ótimo poeta, eu não quis fazer esse teste pessoalmente, mas o Gullar diz que é, o Gullar não costuma elogiar

ninguém, então é isso eu tenho essa coisa expressiva mesmo, e aí num dos meus surtos, que eu tenho direito, que eu fiz um livro, é um caderno na verdade, onde eu fiz tudo, escrevi, datilografei, eu tinha que fazer tudo, illustrei, fiz algumas gravuras, e eu imprimi com um gráfico lá no Parque Lage, numa gráfica de imprensa, eu fiz não sei quantos exemplares.

Moura: Hoje incalculável o valor disso, imagina se vai para um leilão um exemplar desse.

Santeiro: Pois é.

Moura: Você tem né?

Santeiro: Tenho alguns. Mas nessa onda que é uma onda paralela, que é essa onda da poesia da época, uma das coisas que eu também fui um glorioso soldado, que eram os cordelistas que vendiam cordel no Largo Santa Helena, inclusive o famoso "Anjo da Zuzu" que é uma coisa que eu chorei na hora, ele me deu o original porque não podia publicar, por motivos óbvios, esse caso do Stuart ele foi inteiramente abafado na época, você não podia falar isso em público, publicar em jornal nem pensar, eu fiz uma réplica, na época eu escrevia no jornal de Ipanema, jornalzinho de bairro, fiquei lá escrevendo uma época, foi bom me deu grande sucesso em Ipanema, podia sair do posto 9 ia até o Luna de carona, comia lá, pendurava a conta e dormia às duas da manhã, de grátis como as pessoas dizem, de grátis não pendura a conta e paga quando puder, e eu publiquei lá, aliás tem umas coisas ali interessantes, você escreve o que quiser e publica o que quiser, agora se começar isso não pode, isso não é bom, eu

deixei de fazer resenha pro Globo por causa disso, fazia resenha pro Globo quer coisa melhor que isso, até que um dia chegou assim e falou não essa não dá pra publicar, então vai pastar e eu vou me embora, porra de não pode, não pode.

Daniele: Eu queria saber porque esse cinema dessa geração é muito plural, esteticamente muito variado, *O Guesa* usando gravura e textos meio que lembrando os primórdios do cinema, você tem as animações do Moreno de still, você tem filmes documentários como o *Cartola*, como era a coesão desses cineastas diante dessa pluralidade.

Santeiro: Pois é, isso que é o barato da história, e é exatamente nisso, no contágio, no respeito, na admiração dos filmes uns pelos outros, o fato de você fazer um filme. Isso você não imagina o que é porque isso está perdido, a melhor coisa do mundo é você ver o filme dos outros, é fantástico você ver o filme dos outros. O seu filme, o meu é o melhor do mundo, claro, agora você ver o filme do outro é uma relação de troca, é uma relação complementar, eu também defendo a tese de que todos os filmes, você pode pegar o período de um ano por exemplo, os filmes dialogam entre si, toda a produção dialoga entre si independente dos autores, os autores não precisam se conhecer, não precisam ser amigos, os filmes são produzidos na mesma condição de tempo, esses filmes têm uma identidade entre eles, tem uma identidade narrativa, estilística, e essa comunhão o primeiro que percebe isso é evidentemente quem faz filme, quem faz filme se reconhece facilmente no filme do outro e isso é o maior barato desse convívio do cinema, é por isso que apesar de haver algumas rixas, brigas, tem uma história famosa só pra concluir, dando um fecho, eu passeio muito mas eu fecho, tem uma história

famosa do Cinema Novo que a crítica dizia, não lembro se o Ely Azeredo ou o Moniz Viana, "vocês gostam dos filmes uns dos outros porque vocês são amigos", "não, nós somos amigos porque gostamos dos filmes uns dos outros", e efetivamente você precisa ver o encontro. Eu vi, uma das coisas mais extraordinárias, o encontro do Mojica Marins com o Glauber, o Glauber tietando o Mojica Marins e o Mojica Marins assustado de ser tietado pelo Glauber, aparentemente são universos bem... até se você for ver não são tão distintos ou afastados assim, de um lado você tem... porque o Glauber nunca foi gênio, existe esse equívoco, mas ele nunca teve, aliás eu não conheço ninguém que tenha esse comportamento, a não ser os globais, esses canalhas globais, mas é também de fachada, se você encontrar ali na esquina é tudo igual também, não tem essa arrogância que a mídia constrói, não tem, todo cara, qualquer um, pode ser o décimo filme da carreira, quando passa o filme é tão inseguro como um estreante, aliás estreante é menos inseguro do que os monstros sagrados, o cinema é um processo psicanaliticamente projetivo, é uma projeção de ego brutal, indefendida, é uma coisa horrorosa, é de uma intimidade absurda, você tem a alma do cara ali na tela, se você consegue identificar ou decodificar isso é uma questão, mas indiscutivelmente está o malandro lá plantado, com todas as suas virtudes, seus defeitos, tudo que ele esconde dele mesmo, está tudo lá projetado. Os que fazem filme, os que se expõe, ganham uma troca, um diálogo que não é necessariamente como se vê isso do lado de fora, então os mais diferentes às vezes eles comungam de espaços, questões, em questão de linguagem propriamente, temática, eu não sei direito como é, mas linguagem é impressionante, pra você ver esse prodígio do Still, o Still é primordérrimo, o Still estava no segundo JB se eu não me engano, vocês conhecem o *Batuque* de Still, essa coisa que ele inventou, uma coisa virar outra coisa, isso é impressionante, ele faz isso no *Batuque* e aqui ele repete, mas no *Batuque* é papel de

embrulho, o cara faz animação em papel de embrulho e *creion*, inacreditável, então ele faz essa síntese galopante tem no *Batuque* também, o cangaceiro que vira não sei lá o que, e tudo a partir do centro, uma coisa permanente.

Moura: Animação artesanal

Santeiro: Artesanal e permanente. O cinema de animação que é um lixo todo ele, copia, argumento e roteiro, é tudo historinha contada, você tem uma coisa dessas. Os filmes do Moreno, o Moreno tem aquele filme dele que eu acho um primor, bom desculpem eu dei a minha voz no filme dele e estou me elogiando de tabela, aí olha aí é documentário? É ficção?

Moura: É animação?

Santeiro: Você não vai ter categoria para botar ele, a não ser na categoria autoral, as pessoas se servem desde a humildade do Roberto, que é um cineasta mais discreto, moderado, não é de pirotécnicas, piruetas, não é Roberto?

Moura: Você acha?

Santeiro: Até por exemplo essa coisa do Still, isso tudo é contemporâneo, a gente se tropeça na vida, como vocês se tropeçam aqui, isso gera uma identidade, eu defendo até a tese pessoalmente, contrariando minha formação em sociologia, isso gera um problema

na minha formação em sociologia, eu defendo o conceito de geração, que é um conceito de direita em sociologia, eu acho que as pessoas que se expõe ao mesmo tempo, aos mesmos estímulos tem uma identidade independente de ideologia, de classe, porque elas enquanto coletivo tem que responder aos mesmos estímulos. Por exemplo o golpe de 64 para o Cinema Novo que já tinha feito os filmes, os primeiros pelo menos, o efeito do golpe de 64 é uma coisa, pra quem não tinha feito filme o efeito é outro, o efeito é mais inibidor, é mais castrador, hipoteticamente, isso aqui eu estou falando agora, do que pra quem já tinha feito os filmes, quem já tinha feito os filmes vai ter esse confronto mas já está garantido, por isso que o dito cinema marginal é mais radical, porque ele tem que vencer uma barreira no nascedouro, ele não tinha nascido, ele estava nascendo, agora os radicais, entre aspas, é preciso não esquecer o meu querido João Batista de Andrade que é um cineasta super bem sucedido e os primeiros filmes estavam relegados, o Capovilla que não é propriamente um cineasta bem sucedido mas tem uma carreira contínua, de várias formas aliás, os primeiros filmes eles são todos mais radicais enquanto linguagem, aos poucos eles vão ganhando formas mais...

Moura: O cineasta vai se alfabetizando.

Santeiro: Também, o filme do Edgar teve uma pré-estreia e aí teve um debate depois.

Moura: Que ele não gostou porque você falou que o filme dele era muito normal.

Santeiro: É, porque eu fiz um comentário, eu faço isso, eu tenho o direito de falar o que eu quiser, se não gostar azar, eu acho que os cineastas podem fazer um filme com a direita e com a esquerda, mas eu estou falando isso o ponto de vista da linguagem cinematográfica, não estou falando de posição política, aí vai o cara lá, fulano que estava lá, figura notável, e aprisiona isso politicamente, não estou falando de conteúdo político, estou falando de experiências formais mesmo, você pega por exemplo o Nelson Pereira o *Quem é Beta?*, alguém já fez um filme mais vanguardista do que o *Quem é Berta?*, eu não conheço, aí tem *Amuleto de Ogum*, é um filme experimental, *Fome de amor* é um filme de vanguarda enlouquecido, e ele tem contrapontos, e todo mundo eu acho que é um pouco assim, então pra não cair nessa prisão politqueira todo mundo faz um filme assim e um filme assado, um cru e um cozido, eu acho isso, você tem alternâncias de forma de expressão, e isso casa mais ou menos com o momento. Por exemplo eu acabei de ver uma obra-prima, vou fazer aqui um breve comercial que é o filme do Manfredo Caldas que vai abrir o Festival de Brasília o *Romance do vaqueiro voador* que é um misto de ficção, documentário, poesia, um nível de poesia visual surpreendente, olha que loucura, o filme é baseado num cordel de um poeta/jornalista de Brasília que é baseado no *Brasília segundo Feudman* do Vladimir Carvalho que é baseado no Feudman que é o fotógrafo da construção de Brasília, olha a sequência de elaborações, reelaborações, transcrições, aí tem a carga pessoal dele, do Manfredo, o filme tem umas coisas parecidas. Eu falei isso com ele, ele levou um susto, tem umas coisas parecidas com o *Questão de terra* dele, que é um filme sobre o movimento camponês dos sindicatos rurais. Porque tem nesse filme atual a massa dos candangos, é um filme sobre a tragédia dos candangos na construção de Brasília, aonde morriam quatro por dia, e ninguém sabia, isso sumiu, e tem o famoso e que também não se fala muito disso, foi abafado, já mencionado em um ou dois filmes no próprio *Brasília*

segundo Feudman tem um toque nisso, o *Conterrâneos velhos de guerra* do Vladimir também tem um toque nisso, que é o famoso massacre dos peões, dos candangos na construção de Brasília que se rebelaram contra a comida de má qualidade, eu falei putz isso é *Encouraçado Potenkin*, os maus tratos sociais que são convividos bem ou mal no que atinge a comida aí explode, então os peões se rebelaram, aí uma revolta os candangos no refeitório da companhia, uma das empreiteiras de Brasília, foram reprimidos de metralhadora pela polícia paramilitar das empreiteiras, foi uma coisa horrorosa, morreram uns cem e que foram jogados. Estão lá nos alicerces de Brasília.

Beth: Caso abafado.

Santeiro: Abafado, enterraram lá mesmo, e os sobreviventes falam, Brasília tinha que ser inaugurada em 21 de abril de 1960, custe o que custar, não interessa, aí o que acontece? Eles construíram a estrutura inteira de aço, o marco, a referência fundamental é a Câmara dos deputados, nego construiu aquela estrutura toda de metal e só foram fazendo os pisos, depois, os candangos equilibravam os ferros, aquelas meias vigas de aço e rebitavam com soldadeira no vigésimo oitavo andar equilibrando-se numa coisinha. Conclusão, caíam quatro por dia, e era assim, e não pode parar, o cara fala o nome, o nome camufla, é dupla jornada, ninguém falava dupla jornada, ah não, era virada, então os caras entravam de manhã e viravam a noite, construindo essas coisas lá no céu, isso tudo sumiu, aí tem os depoentes, aí tem a história cinema documentário ou cinema de ficção?

Moura: O fecho agora.

Santeiro: O fecho é isso, o nosso querido *Vaqueiro voador* é o filme mais contemporâneo que existe porque a discussão de base do filme é que a corrida desenvolvimentista de Juscelino, tão elogiada por alguns que eu acho um criminoso de quinta classe, aliás a maioria deles são todos criminosos, deveriam todos passar pelo tribunal de Haia, enforcam que nem Sadam Hussein, essa corrida desenvolvimentista que está sendo agora de novo precipitada, o problema não é isto, o problema é o custo disto, porque se o custo disso é um massacre anônimo de multidões de trabalhadores descobre outro jeito, desenvolver a esse preço não vale a pena, e pelo silêncio que a câmera vai me obrigar nesse momento também não vale.

Roberto: (inaudível)

(Dar uma olhada em 17'. Parte que pula sobre cinema mínimo.)

Santeiro: Isso é 77. exatamente. *Os primeiros cantos*, o que acontece é que eu fiz, no Parque Laje, havia todo aquele movimento cultural de poesia, de música, de cinema, de dança, com (não dá pra entender), que era uma coisa genial e aí em 77 e aí eu resolvi (pula parte que fala do cinema mínimo). Era um pouco isso, era como fazer um filme com o mínimo de recursos possível. E eu tinha publicado em mimeógrafo um livro de poemas, *Saudade de Copacabana*, impresso num prelo manual no Parque Laje. Tinha um cara que tinha trabalhado em gráfica lá e fizemos então experimentalmente uma edição de um livro de poemas que eu tinha escrito nos meus períodos de descanso mental e que pra mim foi fundamental que foi a forma de eu sair da confusão, era escrever no papel tudo que me vinha à cabeça sem cuidados, sem omissões, não podia trabalhar muito, não

pode censurar, tinha que ser exatamente a coisa que brotasse. Foi uma coisa de uma semana. Aí, quando eu resolvi fazer esse filme mínimo, e eu já tinha, como tenho, essa paixão pela poesia de uma maneira geral e pela oratória também, aí eu inventei esse filme que seria eu declamando os meus poemas. Então, numa discussão de gênero, é um documentário sobre mim mesmo, sobre o poeta que sou eu mesmo. E que, portanto, eu me dirijo a mim mesmo. A única coisa que tinha era o fotógrafo, Roberto Maia, mais uma vez, e o filme em som direto. Como o filme em som direto é complicado, você tem que ter uma câmera blimpada, você tinha que ter o operador de som direto, aquela confusão toda, eu inventei uma solução muito boa, que era filmar na Tecnisom, que nessa época estava instalada na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, então a câmera ficava atrás do vidro da sala de projeção, e o som era do estúdio. É um som direto diretíssimo. Com esse negócio de estúdio não tem ... qualidade de som, tudo perfeito. E o filme era eu declamando uma seleção dos meus poemas. Uma seleção breve. Era um filme para ter cinco minutos, acabou com quatro minutos. Eu, quando filmei, falei mais rápido do que eu previa. Essa coisa de minutagem que você faz previamente e nem sempre bate quando está filmado. É um filme um por um, não tem repetição, com um rolo só de negativo evidentemente e poemas de pequena duração, com os dois poemas escritos na tela em letreiro. Então não tem montagem também. E a única coisa que tem é o meu aluno mais atencioso que num poema lá, que é o poema mais longo, numa coisa meio auto-biográfico, auto-referente, o Roberto inventou de botar uma panelona dessa de refletor com uma lâmpada forte no meio e eu fico dizendo o poema no palco, na frente da tela, porque o filme se passa na frente da tela, a tela do estúdio de som, é uma tela de cinema, e eu na frente da tela de cinema pra lá e pra cá e esse menino me acompanhando com um painelão de luz. Então tem uma coisa de luz e sombra, também imprecisável. Era uma vez, era como saísse, não tinha ... Eu adoro,

eu acho ótimo. E tinha o figurino também. Porque eu também, alguns dos meus, as coisas que abalam a minha mente, houve uma época – eu fiquei muito impressionado com a história do Stuart Angel – e aí houve uma época que eu resolvi com a minha mulher – a minha mulher na frente, na época era outra – mas eu resolvi que eu queria ir na loja do ateliê da Zuzu. Ela tinha uma loja no Leblon, aí eu queria ir lá no ateliê, na loja dela. Porque tinham aqueles panos, blusas, roupas que ela tinha feito com alusão ao filho. Aí eu quis ver isso lá. Aí eu fui lá, entrei lá na loja. Imagina, uma loja feminina, e entro eu no meio daquilo e muito nervoso, muito emocionado, e aí de repente eu comecei a ver esses panos, esses tecidos, e de repente aquele anjo, que era o retrato do Stuart por ela que era uma coisa impressionante. E aí, de repente, eu me virei uma hora, eu tava olhando e eu fui ficando emocionado aquilo de ver a solução, essa intervenção dela, essa coisa incrível e aí de repente eu me virei e dei de cara com um retrato do Stuart num balcão, aí eu fiquei mais atrapalhado ainda. Aí a Zuzu, que tava ali perto, veio, me abraçou, disse não fique preocupado com isso não, me consolou entre aspas. Situação absolutamente, que loucura. Aí eu comprei uma blusa de mulher, uma blusa com um pence aqui forte, eu era bastante magro na época e a blusa me cabia mas muito apertadinha, muito justinha. Era uma blusa com uns botões, a blusa era linda, amarela, com uns desenhos do anjo, linda a blusa, com uma gola. E eu botei no filme. E um lenço vermelho no pescoço desenhado com o anjo. Eu usei no filme. E aí fica meio esquisito, que é uma blusa muito justinha, muito coladinha e quase arrebetando e era a roupa da Zuzu.

Roberto: inaudível

Santeiro: Ah, passou. O filme passou na Cinemateca. Eu encasquei que o filme tinha que passar em Brasília, no Festival de Brasília. Encasquei que tinha que passar de qualquer jeito. Aí falei com o Cosme e eu na época ficava meio, tinha uma coisa que eu ficava meio transtornado, meio que imbuído de alguma missão. E as pessoas se preocupavam muito com isso. O que que faz com esse cara, tem que dar uma assessoria pra ele e o Cosme tem uma paciência enorme em vários momentos desse tipo. Aí ele me dizia, não, se mandar pra Brasília o filme não passa na censura. Porque o filme é meio ofensivo à moral, à política e aos bons costumes, enfim, a uma porção de coisas. É pequenininho, tem quatro minutos, mas é uma bomba. Bomba nesse sentido. Então como é que faz? Então deixa aqui comigo que eu vou resolver isso. Aí tinha uma Jornada, eu acho, da Bahia, uma coisa assim, aí o Cosme incluiu o filme na seção de filmes pra censura. Porque na época o censor era até o Augusto do Vasco e ele via os filmes todos e liberava ou não liberava, mas a maioria liberava. Era uma coisa meio burocrática. E o Cosme botou lá no meio, lá no final e passou no bolo. Aí ele deu certificado de censura especial pro filme. Aí eu fiquei com certificado de censura pro filme. Então não tinha problema nenhum, podia mandar, mas aí foi uma confusão no Festival de Brasília. Ninguém queria passar o filme. Porque o filme, entre outras gracinhas, tinha lá um poema que é etimologicamente falcão, uma ave de rapina. Falcão era o ministro da Justiça. Então todo mundo tinha medo de que isso provocasse ... E eu insistindo pra passar de qualquer jeito. Aquelas coisas que me batem de repente e um fico ... e todo mundo tendo que tomar cuidado. Uma coisa horrorosa. Até que eu me aborreci e subi na cabine e falei com o projetorista. Trocaram meu filme, meu filme era pra passar agora – eram dois curtas antes do longa – eu disse ia passar agora mas trocaram a lata aí eu tive que trazer. Ele disse, ah, não, tudo bem, me dá essa lata aqui, tá tá tá tá, passou o filme. Nequinho não sabia direito o que estava acontecendo e eu fui me

embora. Não vou ficar aqui por perto. Aí passou assim, passou na marra no Festival de Brasília e ninguém comentou, ninguém falou nada. Ficou totalmente, passou clandestino.

Roberto (sem microfone): E logo depois você faz o *Ismael Nery*.

Santeiro: O *Ismael Nery* é fruto de uma concorrência da Funarte na época e é um desses casos também de... Uma das coisas mais curiosas da cultura brasileira é que existe uma corrente subterrânea na cultura brasileira que são os – digamos - católicos malditos, que são profundamente católicos, são místicos católicos, na verdade, tipo Otávio de Faria, o próprio Jacson Figueiredo, mas Otávio de Faria sobretudo, essa linhagem do Otávio de Faria, do Murilo Mendes, o Ismael, Cornélio Pena. Jorge de Lima. E é muito curioso isso porque eles são inteiramente profanos. Eu não sei como é que surgiu isso. Eles são profanos, todos eles, profanos, surrealistas e são profundamente católicos. Eles advogam, professam o catolicismo formal mesmo. São católicos de comunhão de área, como se dizia na época em que havia isso. E eu sempre achei isso fascinante e meio inexplicável também.

Roberto: inaudível

Santeiro: Um grande poema dele, que é um poema pós-essencialista. Que é a melhor forma, seria a melhor forma de comentá-lo seria através desse poema. E eu no *Klaxon* tinha passado por uma experiência fantástica que foi a ... Eu tinha chamado o Gustavo Dahl pra fazer o papel de Oswald de Andrade, que tinha uma ceninha na praia, depois tinha uma cena na redação e depois teria a declamação

em off do poema *Cânticos dos cânticos*, do Oswald de Andrade, que é o poema final dele, que não é o último exatamente dele, mas é o último grande poema, que é um poema de amor para a Maria Antonieta D'Alckimin, que é um poema derramado e ao mesmo tempo super político porque era na época da guerra. E aí eu tinha ... como o Gustavo fazia o papel de Oswald de Andrade eu chamei ele pra declamar o poema do Oswaldo. Aí quando o Gustavo foi ensaiar eu tava lá gravando na Tecnisom, que era o estúdio de gravação, aí quando o Gustavo chegou eu tava declamando o poema, vendo a forma como eu queria, porque eu tinha ouvido uma declamação do Oswaldo em disco, tem gravada, da redondilha, e ele, como todas as declamações de poeta são uma coisa fantástica. São coisas, são surpreendentes. O Drummond declamando os próprios poemas é uma coisa minimalista, com aquela vozinha dele, sem marcação nenhuma, quase brando e você tem o famoso, fantástico, o Ezra Pound declamando poemas que é a coisa mais extraordinária que eu já vi na minha vida, que parece um cantochão grego, uma voz cavernosa, uma coisa impressionante. E aí você tinha o Oswaldo também declamando o poema dele e eu fiz ensaiando uma meia paródia de como ele declamaria, uma coisa assim, quando o Gustavo chegou e disse "Pô, mas que coisa genial". Eu disse: "não, eu queria que você declamasse o poema." "Mas como declamar, você estava fazendo de uma maneira tão genial, faz você. Isso no *Klaxon*. Aí quando chegou o Ismael, eu disse então agora é comigo mesmo. Então eu declamo o poema, também com uma marcação a pra lá de... porque eu acho que tem isso, realmente, a declamação. Eu gosto dessas coisas, oratória, declamação. E eu convivi com os poetas marginais e uma das vertentes era exatamente a apresentação, declamação dos poemas. Aí você tem o Chacal, que é um poeta genial em texto e em carne e osso, em viva voz. E aí apareceu isso. Esse poema era a melhor forma de você apresentar. Aí eu inventei também uma historinha pro filme que era você intercalando os quadros ... eu

inventei uma coisa que era o seguinte: era uma filmagem documental de época no Rio de Janeiro só que no tempo presente. E aí tem a coisa do acelerado da imagem e tem a coisa dos flagrantes da cidade. E teve outro mérito, aí já é a discussão de lei do curta-metragem, que o filme tem o que eu chamo de duração ótima de curta-metragem pra circuito comercial – sete minutos.

Roberto: inaudível

Santeiro: Da ABD do Rio. O que acontece é que nessa época o Noílton, quer dizer, eu fiz eu faço um pouco um papel, sempre fiz e ele foi se arraigando com o tempo. Eu faço um papel de disputa com o poder central, pleiteando, encaminhando, debatendo, participando de grupos de trabalho, seminário, é uma coisa enorme, não aparece muito, mas é uma coisa enorme. Porque sempre que você faz alguma pressão contra um órgão oficial, a primeira pressão do órgão oficial é criar um grupo de trabalho pra discutir o assunto. Aí você tem que ir pro grupo de trabalho pra discutir o assunto. Agora, só que você vai discutir o assunto com exibidor, distribuidor, enfim, é uma coisa, os representantes do governo e tal. Eu não sei se é exatamente nessa época que o Gustavo Dahl se torna presidente do Concine. Não, é depois. Nesse momento do cumprimento da lei, do início. E a Embrafilme, aí é uma questão de postura. Embrafilme fez, durante muito tempo, muita resistência, a distribuir o curta-metragem. Era uma coisa complicada. E aí para o cumprimento da lei o Noilton fez um movimento fantástico. Nessa época, eu não estava muito bem dos meus neurônios, não participei muito dessa etapa. Foi uma coisa fantástica, teve panfletagem do Roxi, panfletagem de ônibus, foi uma ação pública muito forte. Isso eu acompanhei um pouco à distância. Porque eu sempre tive essa decepção dos meus – não posso nem

dizer parceiros, mas enfim, do grande cinema brasileiro, o cinema novo, quem detinha a situação de poder de cinema no Brasil. Impediam a discussão do curta-metragem porque o curta-metragem era um problema porque os exibidores ficavam de má vontade para cumprir a obrigatoriedade do longa-metragem.

Roberto: Principalmente depois que, em pessoa, o Jack Valente ...

Santeiro: e isso me deixou... uma época de um agastamento muito grande porque você fica em ... Quer dizer, sempre houve uma desigualdade política entre o que eu chamo dos grandes interesses do cinema brasileiro, que são sempre dominantes e reinam e os interesses menores, que são justamente a área cultural e barganha em torno disso. E tem um jogo de poder em torno disso que é muito desgastante. Eu me lembro que tem um episódio que particularmente me aborreceu muito, eu fiquei mal por um tempo. Eu não sei se coincide, não, não coincide por isso, é posterior. Mas só pra você ter uma ideia. Foi quando o Celso Amorim assumiu a presidência da Embrafilme. Bom, eu conheço o Celso Amorim de outros carnavais. Nós éramos todos mais jovens. Aí um dia o Celso me convida pra conversar com ele lá na Embrafilme. Aí eu fui conversar com ele e ele disse: "Não, porque nós estamos aqui com um problema, eu queria saber sua opinião porque eu preciso nomear o diretor de operações comerciais da Embrafilme." Eu disse, não, Celso, a indicação nossa é o Cosme Alves Neto. Ele disse: "Ah, não, o Cosme não pode porque o SNI..." "Você consultou o SNI se pode ou não pode?". "Ah, não, imagina, não se consulta o SNI, a gente sabe que o Cosme..." Você não sabe nada você nomeia o Cosme e se der problema a gente vê o que é que faz. "Eu queria saber o que que você acha do Carlos Augusto Kalil para diretor." Eu disse, pô, isso realmente, você tá

brincando. Você me tirou de casa. Eu tô te dizendo o que é que é e você vem com uma solução absolutamente sem sentido. Então, tá bom, boa tarde, passar bem e tchau. E aí isso marcou uma área de atrito muito grande. Ficou uma coisa muito marcada. De minha parte também porque eu sou muito turrão. Fico obcecado com isso e fiquei entrando em conflito com isso o resto da vida.

Roberto (lendo): Você fala: "fazer cinema" – isso foi no início dos anos 60 – "... criada por um grupo de pessoas ... com o Cinema Novo. Essa experiência não se reproduziu mas criou pra essas pessoas a possibilidade de fazer cinema. Qualquer pessoa... em 68 teve condição de fazer seu filme ou criar uma estrutura... Quer dizer, que avaliação você faz dos anos 80, quando, de uma certa forma, vai se desmascarando... Naquele momento ficava claro que o cinema novo tinha se tornado o cinemão, atrelado à Embrafilme. Você mesmo fala da burguesia cinematográfica. Como você viu isso, o próprio processo da Difilm num segundo momento começava a chamar pessoas de outras gerações, como você, uma parede que separa...

Santeiro: É, porque você veja, o final da Difilm, o que que foi a crise da Difilm. A crise da Difilm foi a impossibilidade de convivência na mesma estrutura, que era uma estrutura de cooperativa, entre a realidade do cinema do Roberto Faria convivendo com o projeto de cinema do Julio Bressane. Aí você tem a convivência na mesma estrutura, isso sem falar dos intermediários. São os dois extremos. E isso passa a gerar uma disputa interna. A defesa de propostas autorais radicais é incompatível com o modelo de cinema industrial que predominou, inclusive para o próprio cinema novo. Nesse processo surge, depois da Difilm, quando a Difilm se subdividiu em

produtoras, o Barreto manteve a Difilm como produtora algum tempo, o Roberto montou ... Aí surge a montagem de processo de ganho do Estado. Porque isso foi um ganho da categoria, da categoria hegemônica. A burguesia tomou o poder da cultura de cinema. A burguesia cinematográfica com tudo que isso significa, com o poder relativo que toma e aí delega pro Roberto a condução dessa política industrial. Eu fiz um artigo, que é uma das coisas mais inspiradas desse sentido, que é posterior, eu não me lembro de que época é, mas foi publicado na Folha de São Paulo. Eu tô esquecendo o nome, que é muito engraçado, mas se eu não me engano é uma coisa que eu comparo mais ou menos com esse modelo agrário exportador, o barato que se ocupa o cinema brasileiro num projeto indústria para exportação, que não tem como ir, não tem como acontecer. Mas foi. Foi uma coisa que eu acho que a denúncia e a hecatombe final foi aquela gloriosa caminhada do Glauber depois com Idade da Terra em Veneza. Aquilo dali é a própria demonstração da impossibilidade total dessa proposta, desse projeto. Agora eu sentia na época muito a ideologia que se construiu a partir de uma declaração definitiva e suficiente do nosso querido Gustavo Dahl, que era o famoso "farinha pouca, meu pirão primeiro", que passou a ser a ideologia do cinema brasileiro desde a Embrafilme. Passou a ser isso.

Roberto: inaudível

Santeiro: É engraçado. Não chega a haver ruptura. Há um afastamento e há um desconhecimento total da parte deles porque eu continuei a ver os filmes - deles inclusive. Continuo a gostar dos filmes eventualmente. Não sei se eu gosto de todos. Aí eu sempre gostei e continuo. Eu gosto de filme, infelizmente, mesmo que eu não concorde. Mas houve uma coisa e houve e há comigo e com uma boa

meia dúzia de companheiros, de colegas, passou a pairar essa função de anjo maldito, que é aquela coisa: não, suas posições são ótimas, uma maravilha, mas impenetrável, cria-se uma aura de exclusão, que, evidentemente, não é algo individual, pessoal, psicológico. Não vou, ah estou sendo excluído. Não, não sou eu que estou sendo excluído. É o mundo que está sendo excluído, em função de uma hegemonia que é depauperada e que vai embarrocando – embarrocando, não, que seria uma boa – mas vai envolvendo os filmes, eles vão ficando uma coisa – não vou dizer dissociada da realidade, não, de repente são até associados à realidade -, mas com uma construção tão superlativa, tão over, que fica tudo parecendo, sem preconceito, mas acaba virando uns filmes drag queen, aquela coisa exuberante, cadê o específico fílmico, cada a invenção, cadê o propósito daquilo, pra que esses troços? E pra esse festival que a gente ta assistindo agora, melancólico, essa auto-flagelação do Jabor. Outro dia eu li um artigo dele no Globo, uma auto-flagelação com cineasta. Pô, tudo aquilo pra ficar isso? Por que não tentaram outra via, de repente, de um cinema socializado, partilhado e que seria ... ninguém deixaria de fazer filme, eles não deixariam de fazer filme. É isso que eu quero dizer, eles não ficariam diminuídos com esse cinema mais generoso, generoso que eu digo da participação. Porque aí é o que eu digo, Roberto, assim como você não faz um filme sozinho, é um projeto sozinho, é um projeto coletivo. Claro que tem um diretor que tem um projeto, pode ser, mas assim como você não faz um filme sozinho um filme é uma experiência coletiva, o cinema também é uma experiência coletiva, não existe cinema de um filme. Não adiante dizer, eu fiz o melhor filme do mundo, a melhor bilheteria do mundo, mas isso não é cinema. Isso é um caso. E é uma posição muito solitária. Eles sabem disso e eles sentem isso. Tanto que aí procuram se envolver ou procuram se cercar de uma – aliás, montaram um sistema de produtores no Brasil que são produtores que não tem nada a ver com cinema. Aí é isso, você troca o

compadrio, você troca a mesa de bar, você troca o colega da esquina por um edifício de presunção, de nariz em pé, de socialite, uma coisa que não tem nada que ver nem com o que eles pretendem. Isso é que é história. Eu ousaria dizer, eu tive uma discussão uma vez – eu tive várias discussões na vida – mas eu tive uma discussão com o Jabor, que me dizia – porque eu ficava fazendo esse discurso meio radical, meio sei lá o quê – ele dizia, não o problema é que você não é capaz de ser feliz, vê a felicidade. Eu disse, Jabor, eu não conheço felicidade sozinho. Não tem felicidade sozinho. Ninguém pode ser feliz sozinho. “Eu sou feliz”. Isso não existe. Felicidade é um estado de convivência. Você é feliz com outras pessoas. Ah então você acha que não pode ser feliz. Eu acho que não pode, eu acho que é mentira. Não conheço, eu não sei como é que é isso. Tudo bem, esse espírito ... imagina o cara que finalmente... imagina a felicidade, a profunda felicidade do fulano, do brasileiro que ganhar o primeiro Oscar. O cara vai se matar, provavelmente. Porque são cem anos de humilhação pra alguém achar que é o rei da pelota. Tudo bem, esse cara... Pelé é o Pelé, é indiscutível. O Garrincha é o Garrincha, é indiscutível. Os Ronaldos são indiscutíveis. Tudo isso é indiscutível. Agora o idiota que acha que vai ganhar porque o filme dele é o melhor filme, esse realmente é uma pobre figura, esse daí, coitado.

FIM DA FITA 4

TRECHO DE 07:57 min. A 08:24min. SEM SOM.

EXTRAS

- . Mesa redonda sobre o curtametragem no Brasil – organizada pela Cinemateca do MAM.09/11/1973 (caderno espiralado)

- . 2 reuniões gravadas dirigida pelo presidente do Concine (46 e 38 páginas respectivamente) em agosto 1982, com a presença de Santeiro como presidente da ABD.

- . Texto sem indicações de procedência
 - Acho, para mim, que o "João de Barro" deva ser o melhor curta e
 - > documentário da história do cinema no Brasil cuica no mundo. Pela
 - > singeleza. Cavalcanti perorava que se quiseses um filme sobre os
 - > Correios, faça-o com uma carta.
 - >
 - > Não só o Rogerio que fez mas eu ainda muito novato instigado pelo
 - > David Neves sapequei uma missiva para a RKO indagando sobre o
 - > paradeiro de *It's All True*, cuja melhor tradução no meu entender não é
 - > *É Tudo Verdade* e sim *Podes Crer*.
 - >
 - > Humberto conversava com os bichinhos, plantava a câmara e expectava
 - > como devem os espectadores espectar nos cinemas o que vai na tela.
 - > Esse tal de cinema é uma coisa de projeção, junto com a imagem, da
 - > alma de quem o compôs, como são todas as formas de expressão artística.
 - >
 - > Ali estão não só o objeto da filmagem, o que está na frente da câmara,
 - > como o sujeito, que é o cara que diz onde botar a câmara, e aí
 - > circunscrever o universo ao seu olhar. Não esquecer Tolstoi.
 - >
 - > Imaginem além do que está na imagem, facilmente reconhecível, que todo

> o resto do universo fica ausente da imagem, embora esteja muito mais
> que o específico fílmico presente o tempo todo. Como referir o todo no
> particular, esta é a tarefa. Desgarrada do todo não há parte que
> signifique.

>

> Acho engraçado premiar-se o documentarista pelo documentário, devia-se
> premiar o documentado. E certa vez muitos anos atrás foi o que fiz aqui
> em Niterói sob o protesto do autor que corretamente acompanhara um
> notável artista de rua em sua estupenda militância.

>

> Além do que a soma em dinheiro que acompanhava a distinção mais bem e
> falta faria ao artista da rua que ao da câmera. Debalde, mais tarde
> vim a saber que o artista como convém morrera em seu palco, a rua.

>

> Já o João de barro protegido em seu palco pelo autor do filme evoluía
> à cata de barro em seu bico para sua choupana à taipa, como os nossos
> irmãos humanos primitivos.

>

> Acho a taipa um prodígio, atirado e socado o barro no xadrez das
> madeiras, gera um equilíbrio orgânico de calor e frio que atravessa os
> séculos. Tem quem prefira o concreto armado, o vidro e o asfalto.
> Desarmemo-nos ou não vai sobrar viva alma nesse tiroteio de cegos.

>

> A casa do João de barro é também mais um equilíbrio do côncavo e do
> convexo ou como os poetas vulgares da atualidade, do recôncavo e do
> reconvexo. E tudo isto se pode aprender e depreender na pequena peça
> dentre trezentas que o INCE abrigava do Humberto Mauro que no curta,
> como um Mário de Andrade, foi mais que trezentos.

>

> Lá também no INCE, criação do Humberto com o Roquette Pinto,
> abrigava-se uma estupenda e heroica agenda de conheça tua terra, desde
> o Major Reis, Heinz Forthmann, Trigueirinho, Lima Barreto e depois
> mais muito de nós, aí já era o INC.

>

> Mas e então como é que faço ao lembrar-me da grande sinfonia que

- > queria fosse a minha tese de doutorado, que não deu, e que seria
- > submeter a cathedral do cinema em Brasília, o *Conterrâneos Velhos de*
- > *Guerra*, ao meu conceito de dramaturgia natural: como entrevistados e
- > entrevistadores, notas e compositores, se comportam na criação do
- > discurso fílmico mais pra natural do que pra posado.
- > Fiquei devendo-me.
- >
- > E não há nada de singeleza, mais é uma montagem de atrações
- > barroquizante, do barro, aquele barro vermelho da construção, ao
- > barroco e ao berro dos cantadores e da declamação enfática de um poema
- > acompanhado da esfuziante composição dos fragmentos de vida e morte
- > que compõem em seu conjunto a vida.
- >
- > Acho que *Conterrâneos* é um pouco como o surpreendente arranha-céu que
- > fecha o *João de Barro*, e deve ser mais um dos que é o melhor
- > documentário do cinema brasileiro.
- >
- > Onde o documentário não é só a singeleza, não é só a carta, é também
- > o trem que a leva, como a voz ao dono, ao seu, a nós, destinatários.
- > Continuo me devendo. S.

. FEV 2006

“Amigos moradores de Niterói e São Gonçalo que assinam o canal a cabo da Net Niterói assistam a Unitevê - Canal Universitário de Niterói, canal 17. Sempre que deixarem os atuais donos do canal estaremos transmitindo a Telesur, o extraordinário canal público de informação mundial do ponto de vista da América Latina praticamente inédito no Brasil. Eles os "donos" preferiram "afiliar" o nosso canal público a uma tevê privada e patronal patrocinada pela Fiesp o que é ilegal e descumpre a nossa concessão. Três ou quatro pessoas destruíram a imagem do canal universitário. Mas não

importa, vamos reconstruí-la. Nós não precisamos, mas pra quem precisa de modelos, o nosso é a Telesur, e não a Globo e seus "afiliados".

Sergio Santeiro.

MARÇO 2009, sobre *Encontro com Prestes* (1987)

Um dia dei-me conta que em toda a filmografia brasileira pouco ou quase nada registrava a presença de uma das maiores personalidades de nossa história: o comandante da revolução brasileira, Luis Carlos Prestes. Havia o filme do Ruy Santos, o comício do Vasco, perdidos nos desvãos da repressão política, trechos de entrevistas e a grande entrevista a Nelson Pereira dos Santos na extinta TV-Manchete. Quando pela primeira vez me aproximei para filmá-lo, soube mais tarde, que consultados ganhei o aval do próprio Ruy Santos e do grande Hélio Silva. Eis um bom caminho para um bom filme. Posso elogiá-lo porque ele vale ou nada vale por sua qualidade, mas vale um tudo por registrar em ação, em vida, em cores, o que é a militância de um dos maiores tribunos da história. Orador simples, porque sincero, suas afirmações apoiadas numa das mais longas e agitadas experiências de vida. As sociedades primitivas (porque mais verdadeiras?) têm grande apreço pelo conselho de anciãos. Quando finalmente consegui o minorado e minguado orçamento, aprestei-me a filmá-lo no 1º de maio de 1987, o do centenário. Era para ser no Rio, no Campo de São Cristóvão, mas na antevéspera decidiram por fazê-lo em São Paulo. Para lá fomos, de madrugada, Rio-S.Paulo à frente. O resultado aqui está. Por favor, não façam como o esquerdista baiano que chamou o filme de preguiçoso, o que ripostei-lhe, vindo de um baiano é elogio. Ele reclamou que não tinha música, não tinha isto ou aquilo.

Queria por acaso que eu interrompesse o discurso para ouvirmos, entre o que gravei ao vivo naquela Praça da Sé, a Internacional cantada pela multidão ou quem sabe acompanhada em coro pela multidão, nada menos que Vandr , *Pra Não Dizer Que Não Falei De Flores*, cantada por Chit ozinho e Xoror ?

Tive o prazer da autoriza o do Prestes antes e sua aprova o ao ver o filme pronto, afinal eu editara e reduzira o seu memorável discurso. O seu comentário foi notável, gentil como era o Velho:

– Mas tem muito eu neste filme, e a organiza o do evento, as outras falas ...

Pois  , senador, um filme não pode ser todos, este   a tentativa de guardar para netos e bisnetos o recorte de uma época, a sua. S  não tive o prazer de vê-lo exibido no cumprimento da lei do curta, fui três vezes reprovado pelo júri, cujo presidente por desavenças pessoais dava-me zero, sucessivamente, no que ao que consta era acompanhado por alguns sequazes seus, inclusive o canhoto acima.

Antevia a repercussão deste grande momento da vida brasileira nos cinemas de nosso país,   pra isto que serve a lei do curta,   para servir ao público o que servimos a todos. Não foi possível exibi-lo amplamente como previsto em vida, a não ser numa simpática homenagem do Festival do Rio ao Prestes, mostrado o filme em *hors concours*, como me cabe, fora de competi o.

Talvez não tenha realmente nada a não ser o depoimento para a posteridade do quanto vale ser Luis Carlos Prestes – o Cavaleiro da Esperança.

. Apresenta o numa sessão de *Ismael Nery*:

Uma das minhas paixões quando jovem foi a descoberta das *Brasilianas*, as coleções de livros sobre as realidades brasileiras como a da Editora Nacional, depois a José Olympio, a Difel, e a Civilização Brasileira, entre outras.

Mais tarde vi a série de filmes de Humberto Mauro, também *brasilianas*, e tive o prazer de ser incluído na coleção *Brasilianas* do Ctav/ Funarte com cópias de quatro dos meus filmes em vídeo. Acabei concluindo que na minha série de filmes, os meus curtas, acabei compondo também uma *Brasiliiana*.

Com *Paixão*, flagrei meu sentimento com o golpe de 64. Com *Sousândrade* refiz com seus poemas uma visão da história do Brasil. Filmei a feitura do aço na Companhia Siderúrgica Nacional em 1970 e, em 1971, a fabricação do café solúvel, depois a arquitetura rural paulista e, consecutivamente, nos meus 16 filmes, cheguei ao registro então contemporâneo de Luiz Carlos Prestes.

Muitos destes filmes foram aqui apresentados e estarão todos em www.youtube.com.br/sergiosanteiro

O que hoje trago, *Ismael Nery*, com produção ganha em concurso da Funarte em 1978, enfoca em sete minutos a obra do poeta e pintor paraense, cuja presença artística se deve como se sabe ao zelo de seu amigo Murilo Mendes que salvou muitas de suas telas e textos que Ismael não guardava.

Além de suas telas reproduzidas no filme, intercalei-as com cenas filmadas nas ruas do Rio, em estilo de cinema mudo, imaginando-o como um transeunte atual de nossa cidade. Ele era, sem dúvida, um artista e um espírito do urbano.

Famosos os seus retratos e auto-retratos que acabam absorvendo a atmosfera surrealista de seu tempo e a ponderar metafisicamente sobre a existência. Acredito que pertença a uma corrente subjacente na cultura brasileira, uma corrente católica mas profana, como o

próprio Murilo Mendes, Cornelio Pena, Otavio de Faria, Lucio Cardoso e muitos outros na década de '40 em diante, antes com Alphonsus de Guimaraens como precursor.

Acompanha o filme uma declamação minha de seu poema pós-essencialista que atesta e confirma o que sua pintura ressalta: retratos da condição humana, os exteriores e também os interiores de nossos corpos.

Na tela, a vida e a existência segundo Ismael Nery que eu espero

. DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO – UFF

SÚMULA SOBRE O ENCAMINHAMENTO DO PEDIDO DE CONCESSÃO

DO TÍTULO DE DOUTOR AO PROFESSOR DO IACS SÉRGIO SANTEIRO

(Parecer elaborado pelo Professor José Carlos Monteiro)

Reunidos em caráter ordinário no dia 13 de fevereiro de 2006, os professores do Departamento de Cinema e Vídeo, por unanimidade, aprovaram uma proposta da Professora Heloísa Toledo, no sentido de que seja encaminhado às competentes instâncias acadêmicas e institucionais um pedido de concessão do título de Doutor *HONORIS CAUSA* ao Professor Sérgio Costa de Magalhães Santeiro, lotado nesta unidade do Instituto de Artes e Comunicação Social (IACS). A iniciativa, depois de exaustivamente discutida na reunião, foi referendada pelos docentes presentes a partir das considerações abaixo relacionadas:

01) Em primeiro lugar, os professores do Departamento de Cinema e Vídeo entenderam que a proposta para concessão do título de Doutor a Sérgio Santeiro, em caráter excepcional e por mérito, representa um justo, merecido e necessário reconhecimento à contribuição que o docente prestou e vem prestando ao IACS e à própria UFF no decurso da sua trajetória acadêmica, além dos serviços prestados ao longo de várias décadas ao cinema brasileiro, em várias frentes de atuação (teórica e prática);

02) Nascido a 20 de dezembro de 1944 em Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, Sérgio Santeiro tem uma expressiva formação intelectual e cultural, consolidada nos momentos mais difíceis e desafiadores da vida brasileira, na época da ditadura militar. Essa carreira, que se configurava das mais promissoras artisticamente e ideologicamente, começou com uma fecunda atividade cineclubística e ganhou forma quando ele se graduou em Sociologia e Política na Pontifícia Universidade Católica (PUC/RJ), em 1967;

03) Por conta do talento demonstrado em suas primeiras experiências como autor de curtas-metragens elogiados pela crítica (*Paixão* /1966 e *O Guesa* /1969) e exibidos em inúmeros festivais e mostras em todo o Brasil, foi convidado pelo cineasta Carlos Diegues para ser Diretor-Assistente de *Os Herdeiros*, em 1969. A significativa participação nessa obra, que fazia parte do núcleo mais ousado do então Cinema Novo funcionou para o jovem diretor como um atestado da sua responsabilidade e do seu engajamento;

04) Sérgio Santeiro deu seqüência à sua atividade como cineasta voltado essencialmente para o curta-metragem ao realizar em 1970 *A Companhia Siderúrgica Nacional*, que obteve Menção Honrosa na III

Mostra Internacional do Filme Científico do Rio de Janeiro. No ano seguinte, ele fez na mesma linha, *A Indústria do Solúvel*, nos quais aprimorou sua técnica de documentarista, transformando produtos de encomenda em criações artisticamente autônomas, na linhagem de Humberto Mauro;

05) Em 1972, ele volta a participar do Festival JB, obtendo uma nova consagração pública com a escolha de *Klaxon* como Melhor Filme da competição. Em virtude das suas elogiadas qualidades temáticas e plásticas, esse curta-metragem foi classificado pelo júri do Instituto Nacional do Cinema (INC) como o Segundo Melhor Filme da categoria no ano de 1972. E expandindo suas pesquisas no campo do experimentalismo, Santeiro realizou em 1973 um outro filme inovador: *Humor Amargo*;

06) Reconhecido como um dos mais inquietos e inventivos criadores do cinema brasileiro, Sérgio Santeiro amplia sua atuação em defesa do curta-metragem ao participar em 1973 da fundação da ABD- Associação Brasileira de Documentaristas. Essa entidade, contando com a incansável militância de Santeiro, desenvolveu uma campanha intensa em favor da liberdade de expressão e de mercado para o filme de curta-metragem. De 1981 a 1983, ele presidiu a ABD-RJ e de 1997 a 1999 seria seu presidente nacional;

07) Sem deixar de lado a batalha pelo curta-metragem, Santeiro manteve-se ativo na realização de documentários, todos exibindo a marca do seu estilo peculiar. Foi o caso de *Viagem pelo Interior Paulista*, considerado o Melhor Filme do Festival JB de 1975 e que recebeu uma Menção Honrosa do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), em 1976. Professor de cinema desde 1975, ele marcou sua

presença no campus ao fazer em 1976 *Universidade Fluminense*, primeiro trabalho dos vários que supervisionou na UFF;

08) A obra de Sérgio Santeiro, que se colocava nas fronteiras da vanguarda e na abordagem da contribuição de artistas inconformistas, se enriquece em fins dos anos 70 com *Primeiros Cantos*, Terceiro Melhor Filme do Festival JB de 1977, e *Ismael Nery*, laureado com o Prêmio Funarte e o troféu de Melhor Filme do Festival JB de 1979. Para marcar a consagração deste autor singular no curta-metragem, o CTAv/Funarte lançou em vídeo em 1977 uma seleção dos seus 14 filmes na coleção *Brasilianas*;

09) Antes de se consagrar (quase) inteiramente às atividades universitárias, a partir da década de 90, Santeiro dirigiu "Isto é Brasil"(1982) e *Encontro com Prestes, hors concours* no Rio Cine Festival de 1987. Esses filmes se inscreviam na frente em prol da redemocratização do país depois do regime militar. Eleito para dirigir o Departamento de Cinema e Vídeo da UFF de 1996 a 1999, Santeiro também dirigiu o Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense no período de 1999 a 2003;

10) Nos últimos tempos, Sérgio Santeiro vem combinando seus compromissos acadêmicos no IACS, onde leciona e supervisiona projetos de realização de filmes, com o desenvolvimento de reflexões teóricas sobre o curta-metragem e o documentarismo, que já tinham sido objeto de textos de ampla repercussão nacional. Vale mencionar que simultaneamente ele retomou sua atividade diretorial, assinando os filmes *Problema*, hors concours no Festival do Rio, em 2003, e *Samba em Copacabana*, em 2004.

Por esses motivos, além de outros igualmente significativos, é que o Departamento de Cinema e Vídeo vem solicitar à Pós-Graduação de Comunicação da Universidade Federal Fluminense que avalize o pleito do Departamento de Cinema e Vídeo, em relação à abertura de processo para conferir a Sérgio Santeiro a titulação doutoral *HONORIS CAUSA*. Em vista da excepcionalidade da contribuição desse docente, assim como em reconhecimento aos serviços que prestou ao cinema brasileiro, acreditamos em sua viabilidade.

(José Carlos Monteiro)