

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC)

Proibida a publicação no todo ou em parte; permitida a citação. A citação deve ser textual, com indicação de fonte conforme abaixo.

ANDRADE, João Batista de. *João Batista de Andrade (depoimento, 2013)*. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV; 2013 61 pp.

JOÃO BATISTA DE ANDRADE
(depoimento, 2013)

Rio de Janeiro

2013

Nome do projeto: Memória do Cinema Documentário Brasileiro: Histórias de Vida

Entrevistado: João Batista de Andrade

Local da entrevista: São Paulo - SP - Brasil

Data da entrevista: 18/04/2013

Entrevistadores: Adelina Maria Alves Novaes e Cruz; Arbel Griner

Transcrição: Fernanda Antunes

Data da transcrição: 15/05/2013

Conferência de fidelidade: Lia Carneiro da Cunha

2ª Entrevista: 18.04.2013

****O texto abaixo reproduz na íntegra a entrevista concedida por João Batista de Andrade em 18/04/2013. As partes destacadas em vermelho correspondem aos trechos excluídos da edição disponibilizada no portal CPDOC. A consulta à gravação integral da entrevista pode ser feita na sala de consulta do CPDOC.**

J. A. – (.....) Ia o Ramalho, o Francisco Ramalho, iam os dois juntos, e filmava aquelas passeatas. Como eu era conhecido no meio estudantil, eu não tinha problema nenhum, eu filmava no meio e tudo, tal. Esse material, sem revelar, ia para Cuba, porque a gente tinha medo de mandar para o laboratório aqui.

A. C. – Ah, sim, vocês despachavam.

J. A. - Ia para Cuba, eu nunca vi esse material.

A. C. – De quem era a intermediação?

J. A. – Eu vendo os filmes que falam dessa época, inclusive Glauber e tal, tem muita coisa que eu acho que fui eu que filmei, porque virou um material de documentação lá anônimo (falha ou interrupção da gravação) e nós ficamos sabendo, e quem me falou foi o Sérgio. Extremamente clandestino ali.

A. C. – Isso pós-64?

J. A. – E nós nos preparamos para filmar, clandestinamente, ele aqui. Mas depois os próprios cubanos não... Era perigoso, aí não quiseram.

A. C. – , antes. ele teve um encontro com o Jânio aqui, lembra?

J. A. – hein?

A. C. – O Guevara... Ah, não, foi o Fidel que foi. Foi o Fidel que foi condecorado pelo Jânio, lembra?

J. A. – Pois é. Mas é uma vinda clandestina do Guevara aqui.

A. C. – É, depois, na volta.

J. A. – Nós nos preparamos para filmar, mas não filmamos. Então o Sérgio tinha esses contatos - mais clandestinos - com Cuba.

A. G. – Mas seria bacana fazer um trabalho de identificação desse material. Você, por exemplo, reconhece alguma coisa ali como sendo sua? Não sei direito como se faz isso...

J. A. – Pois é. Mas aí precisaria ir lá pegar, via Havana, e ver o material e tentar identificar. Mas é uma coisa para ir lá ver e tal. Agora não... não vou, agora, não quero ir a Cuba. Faz tempo que eu não quero ir a Cuba. [risos]

A. C. – Ainda mais por um projeto próprio.

J. A. – Hein?

A. C. – Um projeto próprio, identificar material, quem sabe. Eles têm isso. .

J. A. – Não, eu quero, eu quero ir lá.

A. C. – Eles conservam.

J. A. – Eu descobri que, por exemplo, a Cinemateca de Paris tem coisas minhas que eu não sei, a Cinemateca de Cuba claro que tem bastante coisa identificada e não identificada minha, também; mas a Cinemateca de São Paulo tem; o Museu Lasar Segall tem. Eu nunca fui pesquisar isso porque eu tenho uma resistência a ficar tentando cuidar do meu passado. Essas coisas, eu acho que eu já fiz, eu acho que são coisas de interesse - até pelo tipo de filmografia minha - está sempre muito ligada ao momento, à história e tal, então essas coisas têm um interesse público, e eu não tenho fôlego para continuar sendo cineasta, muito mal já, e ainda por cima ficar me dedicando a recuperar as coisas já feitas. Eu acho que bom é assim, como aconteceu com o cinema de rua: aí um projeto, a Petrobrás patrocinou, os filmes do cinema de rua foram restaurados, o “Liberdade de imprensa” foi restaurado pela Cinemateca, “O Homem que Virou Suco” foi restaurado. Eu acho que isso que é um outro, um...

A. C. – E aquele seu “Rua Seis está só em VHS ou tem ele também...

J. A. – Em DVD?

A. C. – É, em DVD!

J. A. – Eu acho que eu tenho um DVD. Que eu não lancei em DVD. Não lancei, foi um pouco de briga minha com os distribuidores de DVD, porque dava os filmes, nunca tinham relatório, nada, nunca recebia nada, então é... Aliás... mas é assim para todo mundo, distribuição de DVD é o cão. O meu filme mesmo, o “Vlado - Trinta Anos Depois”, toda a remessa nova de DVD desaparece em pouco tempo, eu não tenho um relatório...

A. G. – Do que foi vendido.

J. A. – Entendeu? Então é terrível. Na época eu fiquei brigando, fui adiando, adiando, não quis lançar mais, pensando em, eventualmente, fazer um pacote meu. Pacote meu é sempre problemático, primeiro porque... pela dificuldade, pela recusa minha de me dedicar ao passado. Acho que passado é problema da cultura brasileira, de outras pessoas, das instituições... se interessar; se não interessar, deixa acabar, fim.

A. G. – *Eu vou pegar o gravador digital que a gente usa como backup pro som, para depois na transcrição...*

[Voz masculina] – Corta um pouquinho enquanto você busca?

A. G. – Oi?

[Voz masculina] – Corta um pouquinho enquanto você...?

A. G. – *Você que sabe. Se quiser, pode deixar rodando.*

J. A. – (.....) cineasta. Pessoas aí como o Vladimir, o Escorel, o Silvio Tendler, eu, Bodanzky... tem vários assim, a gente sempre filmou. Então todo mundo tem um monte de material, e está por aí. Eu sempre falo para o Silvio, é até minha discordância com o Silvio, acho que esse material não é de ninguém, esse material é...

A. G. – Mas uma coisa é ser público...

A. C. – Você disponibilizar...

A. G. – Uma coisa é ser público, outra coisa é você não conseguir acessar porque você não sabe o que é de João Batista de Andrade, ou porque a Cinemateca Brasileira... é um parto você conseguir ver qualquer coisa lá [riso].

J. A. – Então. Mas tinha que ser público e identificado, é isso que tem que ser.

A. G. – É. Então. Acho que esse trabalho de identificação do que não é... Até porque muita coisa foi gerada nesse período clandestino, em que as coisas não podiam ser..., qualquer coisa podia te comprometer...

J. A. – Pois é.

A. C. – Tinha que aproveitar que vocês ainda podem assistir junto com pessoas que estudam esse material, para...

J. A. – É.

A. G. – Você vê. Escorel não lembrava. Não fosse o Avelar, que ficou insistindo : “Sim, Escorel você estava com câmera naquele dia” - e aí ele foi lembrando que o Lauro, irmão dele, tinha um resto de filme, que deu para ele, que ele foi, sim, na Cinelândia com câmera, daí ele lembrou que ele subiu em um prédio e pediu para uma pessoa, para a dona de um apartamento: -“Posso subir no seu terraço para filmar?”, essas coisas que ele tinha apagado da memória.

A. C. – Na hora do enterro, já estava de noite, o que salvou ele foi uma luz da TV Globo, a TV Globo que chegou.

[Voz masculina] - Será que o senhor pode virar o seu corpo na direção dela?

J. A. – Você quer mudar a cadeira? Só o corpo?

[Voz masculina] – Não. Só a direção do seu corpo.

J. A. – Ah, está bom, está bom.

A. G. – O que eu digo é que, para além da memória de vocês, dos cineastas, tem essa coisa do processo de rememorar, que é coletiva, e tinha que aproveitar para fazer.

J. A. – É

J. A. – Eu acho que são... Assim, a minha obra, particularmente, é tremendamente ligada a esse período. Eu não curti a minha carreira fazendo documentários de coisas interessantes mas aleatórias. Não, a minha vida era a chafurdar essa época, a miséria dessa época, a opressão, a injustiça, violência, medo e tal, era o tempo todo isso. Então é... Vocês podem pegar... Eu tenho muito... Sempre tenho receio de ficar valorizando muito e tal. Mas eu sempre distingo as coisas. As pessoas podem gostar mais ou menos, cada filme pode ser melhor ou pior, eu não sei, mas esse é um julgamento e tal, mas o que tem é que o conjunto da obra é todo ligado a isso, e até hoje.

A. G. – Essas memórias...

J. A. – Passou a ditadura, e eu estou ligado - a isso, fazendo filmes sobre a questão, sobre tudo isso. Então eu acho que é um... quase que é um retrato; se juntar tudo dá um retrato desse período.

A. C. – E seu.

J.A – É, um retrato muito meu. Mas você está gravando?

A. G. - Estamos gravando.

J. A. – Está bom.

A. G. – Eu vou fazer um...

J. A. – Não. Porque eu queria inclusive dizer uma coisa: eu, depois da primeira gravação lá, eu fiquei com um pouco de receio de estar muito psicanalítico sobre a minha obra [riso]. Essas coisas são importantes para mim. Porque a origem dessa insatisfação minha, pessoal, desde garoto, e a dificuldade de respirar, de me entender com o mundo, tal, é claro que isso é muito importante na formulação da minha vida, então tem uma emoção muito à flor da pele com relação a essas questões. Não tenho muito com relação às coisas familiares, não tenho muito, ligações familiares, esse tipo de emoção assim. Mas com relação às dificuldades de viver e à dificuldade de superar os problemas, as opressões, as injustiças, essas coisas estão na pele, me emocionam demais; e a coisa, também, do belo na cultura. Outro dia o Abujamra fez comigo uma... esse “Provocações”¹ e ele pergunta o que me emociona mais. Eu pensei muito e falei: “Eu acho que é o belo”. Porque eu fico profundamente emocionado; tem coisas assim que encantam, então... me emociona demais. Eu sempre fico tentando buscar de onde vem essa coisa, e eu acho que vem... Eu tenho escrito muito que eu sou uma pessoa completamente inadequada, despreparado para viver, fora do meu tempo e tal, e tudo isso é uma sensação que está ligada a essa inquietação minha. Então eu acho, vendo, analisando a minha carreira, minha trajetória, que eu fiquei procurando criar uma racionalidade que vestisse essa emoção quase que indomável, como agora, eu estou falando e estou num nível de emoção muito alto. Então tem uma racionalidade que veste isso. É um pouco uma proteção minha, porque senão eu vou para a loucura, é um pouco uma proteção minha, e um pouco também um arcabouço, um instrumento de ação, um instrumento de fazer com que eu não me perca na minha pura emoção, então... Como eu acho que aconteceu, em um período determinado, com os dois filmes lá, com o “Gamal” e “Em Cada Coração um Punhal”. Embora sejam filmes que eu gosto muito —, são belos e tal, são instigantes, muita coisa nova, muita proposta e tal —, mas são filmes perdidos sob esse ponto de vista. Então, as pessoas podem gostar tranqüilamente desses filmes, eu não posso, eu não consigo, porque o meu gosto se choca

¹ “Provocações” – programa da TV Brasil apresentado por Antonio Abujamra.

com a necessidade que eu tenho de manter esse arcabouço de racionalidade que eu construí. E eu sei bem, o tempo todo eu fico tentando viver com isso, sabendo que eu não posso me deixar dominar nem por essa racionalidade, que é uma construção e nem, também, pela emoção, eu tenho que estar trabalhando com as duas coisas. Então eu acho que isso também me levou a, ao filmar, me levou também a tentar um projeto de cinema. Eu, por exemplo, tinha muita crítica, e tenho ainda, ao cineasta, principalmente documentaristas, que pegam um tema para filmar: “Ah, bom, então qual é o tema?”, — “É esse”. — “Está bom. Então, como é que nós vamos ficar?...” Uma relação fria, quase profissional e... Então... aí depois, façam bem ou não, mas tratam aquilo como tema e... aí vão lá, filma, filma, filma, e depois põe uma narração em cima, e a narração domina aquele material filmado. Vocês podem pegar filme por filme meu para ver se isso cabe no meu filme. Não cabe, porque a minha vontade é de ter uma relação pessoal profunda com cada momento que eu estou filmando, então cada momento é uma insatisfação grande e uma busca de uma revelação mais importante. Então, por exemplo, eu nunca gostei, e é próprio desse tipo de cineasta, que eu acho que é descritivo, nunca gostei de falar assim: “Ah, eu vou fazer uma cena de cobertura”. Mas que cena de cobertura? Mas todo mundo faz isso! Cena de cobertura é você conceder à exigência técnica do documentário, do filme, não faz parte da construção do cinema. Isso sou eu, outras pessoas podem fazer, podem fazer belíssimos filmes, mas eu não gosto, nem nos outros e para mim isso não é nem gostar, não cabe. Não consigo. Então eu acho que eu tento fazer com que os meus filmes, documentários, tenham relação com essa construção pessoal minha, isto é, uma pessoa profundamente emocional, numa emoção quase incontrolável e uma racionalidade que ajuda a colocar o fio no lugar e me ajuda a agir. Então, por exemplo, coisas pelas quais eu tenho paixão No “Wilsinho Galiléia”, por exemplo, o filme, há uma sequência (em) que eu vou na periferia para ouvir a mãe do Wilsinho Galiléia morto, e ela começa a contar a história dela e como foram indo todos para a marginalidade; aí o filme, inclusive, vai no Carandiru ver os filhos e tal. Aí chega no filho mais novo, o Ramirinho. — “Cadê o Ramirinho?” — “Ah ele está jogando futebol ali.”. Aí eu falo: — “Então vamos lá”. Ela sai, e a gente sai filmando com ela. - Para mim, aquilo é a coisa mais importante, é a revelação ali. Ela sai pela favela, ela andando e vai andando, e você vê os meninos jogando futebol no fundo, e ela começa: “Ramirinho, Ramiro, vem cá, o moço quer falar

com você, quer entrevistar você e tal”. Aí ele foge, e eu peço para o Adilson: - “Vai, faz o “zoom”, pega ele correndo ainda e tal”. Aí a mãe fala: -“Meu filho, para que você fez isso? - Aí a câmera vira para ela “Para que você fez isso? O moço quer ouvir você, quer mostrar que você não é bandido e você não está...”. Quer dizer, ela tentando salvar o menino. Aí vai lá e fala para o outro: - “Fala para ele vir aqui, que eu estou falando para ele vir aqui, o moço vai mostrar que você não está no crime”. Aí a gente desce, e o Ramirinho vem; aí pega o Ramirinho vindo com o amigo. Aí eu pergunto para ele: “Por que você fugiu?”. Ele fica assim, ele gagueja, a emoção fica assim, não é? Um menino, pobre, já beirando a morte, perigo de morte ali, e gaguejando, aí é terrível. Aí a mãe começa a falar para ele assim: “Fala *pro* moço aí o que você está fazendo, que você está estudando”. – “É, é, eu estou estudando”. Gaguejando. – “Fala para ele que você não está metido... que você não está no crime, que você não é como o seu irmão e tal”. Ela tentando salvar o menino, porque nós estávamos filmando. Isso para mim é a essência do meu cinema, isso é o meu cinema. Eu não estou ali gratuito, eu estou em uma relação que vai ao âmago, vai lá no fígado, aquilo é que é o belo, aquilo é que é a essência do cinema que eu sempre quis fazer, e tento fazer em todo filme, em todo documentário; e inclusive para, depois, a gente saber, algum meses depois, (porque o filme foi proibido e tal), acho que alguns meses depois, a polícia matou o Ramirinho, o garoto, que tinha 12 anos, deve ter sido morto com 13 anos. Não quero julgar, não sei o que aconteceu, nada, mas era... é uma fatalidade; esse menino de periferia não tem oportunidade nenhuma.

A. C. – Já que a gente está no “Wilsinho Galiléia”, a gente pode... Ele ficou muito tempo proibido. Quanto tempo ele ficou proibido?

J. A. –24 anos proibido, e proibido diretamente pelo Palácio do Planalto. Acho que - eu contei essa história. E...

A. G. – Não, não contou.

J. A. – Não contei?

A. G. – Não contou.

J. A. – Eu tinha feito o “Caso Norte”, acho que eu falei que ganhou o Prêmio da Imprensa, melhor programa do ano e tal, com um prestígio grande, e o filme, totalmente inventivo, o “Caso Norte”, com atores, tal Uma audiência altíssima, uma das maiores audiências do Globo Repórter. Quando eu soube da morte do Wilsinho, o jornalista Dácio Nitrini, meu grande amigo, que me deu a informação, falou: “Olha é um tema que você vai gostar”. Aí eu peguei a minha equipe e comecei a filmar o documentário sobre ele, e fui chamando atores para compor, e contei essa história dele. A história era o seguinte: o que é que transformou aquele menino que roubou uma fruta na feira com nove anos e foi preso num facínora aos 18. Era isso, e por que ele encanta as pessoas do bairro, o pessoal tinha encantamento por ele, particularmente as crianças, essa é que é a questão. Então lá em 78, não é agora não, 78. Bom. Aí eu viajei, estava na Europa, festivais e tal, e com “Doramundo”... Quando eu voltei, eu queria... Ah! Participei lá, vi a abertura política na Espanha, as pessoas fazendo festa na rua até de madrugada, as livrarias esparramando livros nas calçadas, filmes de tudo quanto é gente que era proibido antes, o cinema passando esses filmes, de Buñuel e tal. Aquela alegria fantástica na Espanha. Eu voltei para cá numa euforia imensa [risos]. Cheguei, perguntei para o Fernando Jordão: “Bom, como é que foi o filme e tal”, aí ele: “Bom.. Não foi”. Foi um baque assim. Aí a história: o censor que ficava dentro da Globo proibiu, a Globo comprou a briga, mandou para a censura do Rio, proibiu. A Globo mandou para a censura federal, em Brasília, uma cópia, a censura federal, o departamento lá proibiu, aí a Globo levou para o Palácio do Planalto. Isso é impressionante! A gente tem que entender essas coisas. A Globo não cedeu e então, nesse sentido, tenho que agradecer, inclusive, acho que foi um gesto importante. No Palácio do Planalto, o filme para entrar no ar, altíssima audiência, com as reconstituições ali de assaltos que o filme tem, uma audiência altíssima, aí veio o porta-voz do Palácio dizendo que o filme não iria passar. Ele usou a frase: “Esse filme não vai passar em casa de família”. É ambígua e sacana, porque pode dar a entender que não passa em casa de família porque não é um filme família, ou tem alguma coisa, ou é pornô, tem pornografia, qualquer coisa. Acho que eles fizeram de propósito, para confundir. Eu fiquei assim... eu fiquei uma arara, fiquei louco e tal. E eu sempre tive uma

postura com o meu trabalho na televisão, na época, contrária a muitos colegas meus: eu não gostava de ser proibido. Porque as pessoas, em geral, gostavam, porque ser proibido pela ditadura vira um diploma: “Ah, foi proibido e tal”. Eu, escola nossa, minha do Vlado, do Fernando, a gente fazia televisão para as pessoas verem, o importante era que aquilo fosse visto, e é verdade, o importante era que o filme fosse visto — em 78, antes dessa explosão, mas a coisa já existindo, o germe ali, tudo, aquilo ali é uma fábrica de bandido, uma fábrica trágica de criminosos, de bandidos. Mas tanto que, quando o Wilsinho é morto, no filme, no final, eu coloco ele redivivo, com um revólver na cintura, andando pela periferia, e as crianças embevecidas com ele. Mas é engraçado que, no final, eu faço ele ir para a casa dele. Está andando na rua, as pessoas olhando, aí tem uns depoimentos falando bem dele e tal, impressionante, o cara é um facínora, mas fala bem dele é pelo outro lado, pelo lado da revolta, de alguém que ousou, que não aceitou. Nós, do lado de cá, olhamos pelo lado da violência dele, como bandido e tal. O filme não defende a violência dele, pelo contrário, o filme começa com o delegado falando como ele era bárbaro, que matou um amigo enfiando um lápis no ouvido, então o filme não trata... mas o encantamento é pelo outro lado dele, que não atinge a periferia, porque o lado bárbaro dele é contra a cidade grande, a classe média, quem tem dinheiro, quem tem carro, é onde ele assalta, é o dono da padaria e tal, a violência se exerce lá na outra classe. Para a periferia não tem violência nenhuma, só tem ele como rebelde. Então eu falo para ele para chegar na casa. Quando chega no local da casa que eu já tinha filmado, não tinha casa. Isso, nos dez dias que... dez dias nada, uma semana — que eu filmei. Aí eu cheguei lá e falei... Vizinho apareceu, falando uma porção de coisas, não gostando que estava filmando ali e tal, eu falei: “Bom, mas cadê a casa?”. Ele disse: “A polícia veio aqui com o pessoal e destruiu essa casa para não sobrar nem vestígio do Wilsinho Galiléia”. Isso virou uma metáfora do próprio filme: do destrói a casa achando que você apaga o problema, proíbe o filme achando que acaba o problema, matam o Wilsinho Galiléia achando que acaba o problema, tira dentes, pendura, salga, achando que acabou o problema. É a mesma coisa. Na verdade, o filme criou dentro dele uma metáfora da sua própria proibição, indicação da sua própria proibição. Agora essas coisas é que são o meu cinema, são revelações, revelações fortes, que me obrigam a ser muito antenado, muito antenado. Na hora ali, por exemplo, eu sou tomado por aquilo, então eu digo para o ator:

“Vai lá para o meio dos escombros”. Ele vai para o meio dos escombros, e o filme termina com ele no meio dos escombros lá. Aquilo é a ação policial sobre a questão social, é aquilo. Apaga, tentando apagar tudo, mata os bandidos, proíbe, censura, destrói, tenta manter lá embaixo a crise. Então acho que esse é meu cinema. Eu acho que eu fiquei... Para mim, o que é mais importante na visão da minha obra é ver que tinha um projeto político e estético casados, isto é, eu não fiz um cinema panfletário, tomado pelo político, e também não fiz um filme tomado só pela minha emoção perante as coisas, e fiquei tentando criar esse projeto. Então o cinema de intervenção é isso. Tudo isso que eu estou falando é muito cinema de intervenção. Você intervém na hora, intervém com as pessoas, com o ator, com a câmera e tal, para captar alguma coisa, alguma coisa que seja reveladora. Isso foi desde o “Liberdade de Imprensa” e passou pelo meu trabalho no “Hora da Notícia”, foi lá para o Globo Repórter e pelos meus filmes, por todos os meus documentários até hoje. Então eu acho que isso para mim é uma coisa muito importante, é uma observação, para mim, essencial sobre o meu trabalho, onde não há... nunca tem uma preocupação descritiva, falar: — vou contar uma história, como um trabalho que me convidam para fazer, eu vou lá monto, com a narrativa e tal fria, não tem nada. Mesmo o filme sobre o Vlado, é um filme confessional. É exatamente isso, é uma... Vlado, para mim, é uma presença de uma emoção muito grande, e eu sempre falo isso aliás, os amigos todos têm a maior dificuldade de falar do Vlado, porque todos se emocionam, é uma emoção muito grande, mas acho que eu particularmente, porque aí... por uma razão talvez mais de formação minha, de...

A. G. – Eu queria te perguntar sobre isso, eu quero só, desculpa interromper até porque a gente estava muito bem engrenado, eu queria só fazer o cabeçalho para a pessoa que vai transcrever saber o dia, hoje é 18 de abril de 2013, estamos aqui no Memorial da América Latina, entrevistando pela segunda vez João Batista de Andrade, para o Projeto Memória do Cinema Documentário Brasileiro – Histórias de Vida. Entrevistam: Adelina Novaes e Cruz e Arbel Griner e na Câmera está o Cauê Zili. Muito bem. É só para registrar porque senão o transcritor depois surta. Mas eu tenho várias perguntas aqui, já estou pensando como é que a gente faz a próxima entrevista, porque... [risos]

J. A. – Nossa Senhora! [risos].

A. G. – Mas uma coisa que eu queria perguntar é justamente sobre parcerias ou não, mas sobre personagens que aparecem, que a gente tem redescoberto nesse projeto de entrevista com documentaristas. Alguns a gente esperava, talvez, encontrar. Com Paulo Emílio, Farkas, sobre quem eu também queria te perguntar depois. Agora o Vladimir Herzog era uma pessoa que aparecia lá, mas a gente não esperava... aparecia nas leituras que a gente fazia na preparação para o projeto, mas a gente não esperava, eu não esperava que aparecesse tanto nas entrevistas, aqui em São Paulo, que é talvez mais natural entre aspas, mas no Rio mesmo. As pessoas lembram dele, ele participou do curso lá do Arne Sucksdorff...

J. A. – Isso.

A. G. - Fez um filme, que pelo jeito foi um dos únicos que...

J. A. – “Marimbás”.

A. G. – ...que fechou um filme, não é?

J. A. - É.

A. G. - E é isso, eu queria te ouvir falando um pouquinho do Vladimir Herzog.

J. A. – Bom eu conheci o Vlado antes de 64 ainda, quando a gente estava no Grupo Quatro, na Politécnica, então... Assim como eu conheci o Jean-Claude, assim como eu conheci o Capovilla, conheci o Vlado, então é... Particularmente esses são as pessoas de quem eu fiquei mais próximo. Depois eu fiquei muito amigo do Person, fizemos coisas juntos, mas a ligação anterior era com essas pessoas, inclusive o Vlado. Mas aí o Vlado se casou, e veio o golpe de Estado, e ele foi embora. E eu me encontrei com ele e com o Fernando Jordão lá na Inglaterra. Isso, em 68. E naquele momento eu estava com o problema do meu filme, do “Liberdade de Imprensa”. Eu não sei se eu já falei disso,

que o filme foi proibido aqui, foi proibido em Leipzig e o Joris Ivens levou para o programa dele na França e tal. E eu levei uma cópia para a BBC, para Londres, e fui lá, fui entrevistado lá pelo Fernando Jordão, pelo Vlado, a gente conversou muito e tal, com essa idéia dele de voltar para o Brasil e cumprir uma coisa que era um projeto deles já, de ir para a BBC e depois voltar e criar o jornalismo da TV Cultura. O “Liberdade de Imprensa” foi fundamental para que eles me convidassem para compor o grupo, porque aí ficava redondo: o Fernando era diretor do programa, o Vlado era editor e eu era o repórter especial. E eu ainda lembro que eu falei isso: “Repórter não, pô, eu sou cineasta”. Aí falaram: “Seja lá o que for, mas o registro lá chama repórter especial”. - “Está bom, então vou ser repórter especial”. E o importante desse contato (depois eu vou aprofundar um pouco na relação com o Vlado) é que eu tinha acabado de sair de uma experiência muito crítica para mim que era dos dois filmes, do “Gamal” e do “Em Cada Coração Um Punhal”, um período de desespero puro. E tinha tentado reconstruir isso com Jean-Claude Bernardet em um projeto que fizemos juntos. O Jean-Claude era cassado, não podia aparecer, então nós fizemos juntos, uma parceria, uma série sobre o cinema paulista, Panorama do Cinema Paulista. O primeiro era “Paulicéia Fantástica”, que era dos primórdios, o segundo, “Eterna Esperança”, que é a Companhia Americana de Filmes, e o terceiro seria a Vera Cruz². E nessa filmagem, toda a preocupação minha era tentar me reencontrar como cineasta, então ser um período de transição., Muito criativos, eu e Jean-Claude nos demos super bem nesse trabalho e fomos muito criativos e tal, cheios de propostas. O “Eterna Esperança” eu acho uma obra-prima, é um média-metragem, eu acho que é uma obra-prima o nosso trabalho. E aí eu ganhei o prêmio, mas eu ganhei o prêmio pelo “Gamal”, justamente nessa época, prêmio de diretor revelação, veja que contradição. E viajei para a Europa com esse prêmio, e lá eu reencontrei amigos meus exilados, justamente o pessoal que tinha ido para a luta armada e que eu tinha ficado contra, eu tinha optado por outro caminho. E as conversas lá me exasperaram, eu fiquei louco para voltar para o Brasil. e E em 68 era terrível na Europa, principalmente em Paris. Eu conversando com a mulher do Joris Ivens, a Celine... eu esqueci o nome agora, mas vou lembrar – ela, num bar no Quartier Latin, conversando comigo e

² Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

pedindo para eu falar mais baixo. Policial para todo lado, em 68, terrível. Não, eu quero voltar para o Brasil. E os encontros com os amigos meus ainda pioravam tudo, porque a agonia deles, a autocrítica deles, muitos deles que tinham ido para a luta armada fazendo autocrítica e tal, e eu falei: “Eu quero voltar para o Brasil, quero retomar minha carreira, eu quero o “Liberdade de Imprensa”.” É o que eu pensava. Quero retomar minha carreira do “Liberdade de Imprensa”. Vlado e Fernando resolvem me chamar para fazer isso, parece que era a colher no doce. O que é que eu dizia? Eu queria filmar o Brasil real, porque uma das coisas que mais me incomodava era a publicidade institucional da ditadura tentando convencer o povo brasileiro de que a ditadura era um bem, que o país estava em calma, tranqüilo, que o país era uma paz, enquanto o resto do mundo era uma bagunça, greves tal. Aquilo era terrível, aquilo doía. O que eu queria? Eu quero filmar o Brasil real, quero ir para a periferia filmar esgoto, escola ruim, alimentação ruim, salário baixo, transporte, filmar o Brasil real. Isso era uma idéia muito intuitiva minha, muito impulso meu de recuperar a minha carreira e tal, mas batia, encaixava assim completamente com as idéias mais sofisticadas, principalmente do Vlado, do Fernando e do Vlado, que tinha a ver com a própria opção nossa de não ir para a luta armada, que era o fato de que... o Vlado era muito consciente disso. O Fernando, ele tem um senso profissional profundo, é uma pessoa com uma visão de esquerda, tudo, e um senso profissional que ele leva profundamente a sério -, ele é um peso como jornalista, aquilo dá um peso para a gente, a gente sabia que a gente estava sentado em cima de uma verdade ali, que era o Fernando. E o Vlado, muito ideólogo, muitas idéias. Então o que é que é? O Vlado falava muito: “Nós somos intelectuais, nós temos acesso às informações, sabemos das coisas, estamos preparados para lidar com informações, e somos preparados para saber como transmitir informações para as pessoas”. E o que é importante para nós? Eu acrescento aqui: já que nós não fomos para a luta armada e nós somos contra a ditadura, não eram todos, é o nosso papel aqui, é discutir o nosso papel aqui. Já que a ditadura proíbe as pessoas de se reunirem, de discutirem seus problemas, se organizarem em partidos e tal, e proíbe as notícias, controla as notícias, faz pré-releases e tal, qual é o nosso papel? Ajudar a população a retomar isso. Então você... Casava direitinho, o João Batista ir para a periferia filmar a miséria da periferia, a falta de serviço urbano, de ônibus, de rede de esgoto, de água, escola ruim, conjuntos habitacionais vagabundos e

tudo, isso se encaixavam perfeitamente, porque era como se nós disséssemos: “olha, esquece tudo que a ditadura está falando e olha o real do que a gente vive”. Então, era o meu projeto, meu projeto era intuitivamente esse e casava com o arcabouço, com o ideológico do Vlado, com essa formação do Vlado. Claro que ele era mais... Eu sou muito intuitivo, muito rebelde e tal e o Vlado era mais refinado como jornalista. Ele tinha uma visão muito clara a respeito do papel deles., Ele deixou de fazer cinema porque achava... Largou o cinema depois de ter feito o “Marimbás”, porque achava que o cinema atingia muito pouco, era uma coisa um pouco elitista e tal, e ele achava que ele poderia trabalhar numa coisa mais ligada a população, mais aberta e tal. Você vê, ele fazia as suas escolhas ligadas a essa visão dele; então, é claro que ele encaixou o meu projeto nessas idéias ali, e aí as idéias foram se desenvolvendo misturadas, minhas com as dele e tal. Eu acho que ele deu a matriz e, nessa matriz, eu me encaixava perfeitamente, com o meu filme. Então o pessoal: “O que é que você aprendeu com o Vlado?” Eu não sei o que eu aprendi com o Vlado, porque eu levei para lá o “Liberdade de Imprensa”, o João Batista do “Liberdade de Imprensa” e essa intuição brava. O Vlado conseguiu colocar isso dentro de uma visão mais ampla do significado do trabalho intelectual no meio de comunicação. Foi um salto importante para mim assim, de repente ver que aquilo tinha sentido maior do que só um impulso pessoal meu. Então eu acho que a gente aprendeu... um aprendeu com o outro. [riso], Tanto que no “Hora da Notícia”, eu não tinha orientação nenhuma, eu chegava na redação, pensava o que fazer, consultava lá o pessoal do rádio escuta, o pessoal de pauta, via o que estava acontecendo, lia jornais, pegava minha equipe e ia embora. Tanto que a coisa recorrente na redação do “Hora da Notícia” é: quando eu voltava, o pessoal ficava olhando para mim chegando: “E aí, e aí?”. Como se eu fosse o coletor. O João saiu aí para coletar, vou ver o que é que ele achou. Não sabiam o que eu estava fazendo, muito raramente sabia. Às vezes eu falava, assim *en passant*: “Olha, eu vou filmar, vou para a rua, vou fazer um filme assim e tal”, aí o pessoal já ficava esperando lá. O Vlado, é claro que entre as coisas que eu aprendi ou que foram reforçadas pelo Vlado na minha forma de ser e tal, por exemplo, valores éticos na informação, e ao mesmo tempo a responsabilidade com relação ao nosso trabalho e à informação, a responsabilidade do papel do intelectual, colocar o intelectual com uma visão mais do orgânico do que do tradicional. Isto é. o intelectual que está na

sociedade ele tem um papel a desempenhar na sociedade, além da sua satisfação pessoal, tem um papel importante para desempenhar. Isso é uma coisa que o Vlado foi muito importante para mim. Por exemplo, eu fui uma vez filmar um conjunto habitacional em Jundiaí, porque tinham muitas famílias sendo despejadas por falta de pagamento e, estava uma confusão tremenda lá, e as famílias dizendo que tinham pago, aí eu fui para lá e comecei a tentar desvendar aquilo. E eu, como Jean-Claude diz, o meu cinema é de roda, eu vou filmar, como eu entro muito e crio situações para poder revelar coisas e tal... do tipo assim: a pessoa — “não, a casa é maravilhosa, não sei o que lá”, eu falo: “Está bom. Mas vamos entrar na casa”. Aí entrava junto na casa e via que a casa não era tão maravilhosa assim: [riso] parede rachada...aquelas coisas, típico do meu trabalho. Eu filmei, filmei e voltei. Quando eu voltei, comecei a montar o filme —, porque eu filmava de manhã, editava à tarde para ir no ar à noite —, e apanhei; porque eu voltei com a sensação: “Meu Deus do céu, que será que está acontecendo?! O que é, como é que eu vou montar essa história?” - Aí eu chamei o Vlado, falei: Vlado, eu estou com o maior problema aqui, um pepino, não estou conseguindo, porque no fundo no fundo eu não consegui entender o que acontece, porque um acusa o outro, um diz que não pagou, o outro diz que pagou, mostra recibo, o outro diz que o recibo está pago mas é para outra coisa, uma confusão danada”. Aí ele falou para mim assim: - “Olha, bom, você não pode pegar uma confusão que atinge 500 famílias e transmitir essa confusão para um milhão de famílias”. Quer dizer, aí o que é que é? Tinha que ter meu trabalho. Aí nós elaboramos de forma que entrava a reportagem dizendo o seguinte: “veja a seguir uma confusão entre Caixa Econômica, intermediários e moradores que ameaçam mais de 500 famílias - em Jundiaí”. Aí toda a montagem foi mostrando que existia uma confusão, que essa confusão ameaçava, isto é, exigia que as autoridades desfizessem essa confusão e criassem uma racionalidade naquilo lá. Essa estrutura nova foi feita por causa da conversa com o Vlado. — Ele foi em cima; “você não pode simplesmente pegar uma confusão que atinge dez pessoas e transmitir ela para cem, para mil”. Então... Eu sou um intelectual, trabalho, eu tenho que trabalhar com essa idéia, ver como é que eu transmito isso para a população. Ele era muito ligado, muito preocupado com essa postura, essa responsabilidade, a ética e tal, muito ligado, e não a ética formal, uma ética ligada à vida,

à atividade nossa diária, o tempo todo e tal. E o Vlado é uma pessoa muito sensível e muito frágil, pessoalmente, também.

A. G. – O Capovilla fala assim dele, fala dessa fragilidade.

J. A. – Muito frágil, muito fininho, muito pequeno, muito sensível, e muito inteligente, muito dedicado a tudo o que fazia e dedicado aos amigos. Por exemplo, eu brigava muito com o Vlado, eu brigava de algumas vezes, na casa deles, a Clarice chegar na sala para ver se a gente estava se pegando lá, porque eram brigas feias. E por que eram brigas feias? Porque o Vlado tinha uma dedicação aos amigos muito grande e era inaceitável para ele que um amigo tivesse fazendo alguma coisa que ele achava que estava errado, isto é, ver que um amigo estava indo para uma coisa errada. Aquilo era uma discussão sem fim, terrível, porque ele não admitia, não admitia, então era uma discussão pesada, às vezes parecia que estava brigando; acabava a briga a gente era amigo, tão amigo ou mais até do que antes. Então o pessoal falava: “é muito chato o Vlado, é exigente demais”. Mas a exigência dele era muito ligada a esse sentimento ético dele na imprensa e a esse dever dele, que ele se impunha como intelectual. Isto é, está ali a serviço de uma mudança, de uma boa informação, a serviço da imprensa, boa informação e tal, e pensando em como isso pode ajudar a mudar as coisas, a melhorar a vida, tal. Então aquilo era a diretriz fundamental dele.

A. C. – E como foi fazer o filme 30 anos depois da coisa... o seu envolvimento, já que você diz dessa emoção, voltar a essas imagens, voltar a esse tempo?

J. A. – Sabe que eu tentei fazer o filme em 90, o “Caso Vlado Herzog”, acho até que eu falei isso. E o Collor – como bloqueou os recursos todos, eu perdi o filme para uma produção internacional. Aí quando... Nos 30 anos da morte dele, em 95, nós, os amigos, nos reunimos para pensar o que nós vamos fazer. Uma reunião no começo do ano, em janeiro, alguma coisa assim.

A. G. – Noventa e cinco eram 20 anos.

A. G. - Trinta anos.

J. A. – É, 2005, desculpe. Logo no comecinho do ano. Aí começou a discussão: o que nós vamos fazer? Não, temos que fazer alguma coisa, são 30 anos. Aí eu falei: “Olha, então vamos fazer o seguinte, eu vou fazer o filme. Já que eu não consegui fazer o ficção, eu vou fazer o documentário sobre ele. É ‘Vlado - 30 anos depois’ ”. Eu falei isso “Vlado - 30 anos depois”, porque aí marcava as próprias lembranças, e evitava a palavra comemoração [riso]. O pessoal falava de comemoração, o termo está correto, a comemoração não é sempre positiva e tal, mas – eu falava – mas é ruim, é lembrança. Aí saí dali com essa tarefa que eu mesmo criei para mim: vou fazer o filme. E eu armei o filme do meu jeito, porque como eu também... Eu tenho um projeto muito difícil de vender para as pessoas: ou as pessoas acreditam em mim e patrocinam ou é difícil dizer o que é que eu vou fazer, por causa desse tipo de trabalho, esse tipo de postura minha nas filmagens, eu não sei para onde vai, então... depende dessa intermediação minha, dessa relação minha com a realidade, com o momento e tal. É difícil organizar isso em forma de projeto, é muito difícil. Aí eu comecei a reunir amigos para patrocinar aquilo. Eu tinha feito a experiência com mini dv, tinha criado um projeto chamado “O cineasta e sua câmera”, que era... O projeto dizia o seguinte: a indústria hoje cria uma câmera que diz que faz foco, que faz luz, tira um pouco do tremido, pé de câmera eletrônico, então, que ela faça isso. Eu como sou diretor, eu vou filmar com ela na mão, flap aberto, e não vou olhar para... ficar olhando o visor, porque se eu olhar o visor, eu deixo de ser diretor; eu vou olhar para tudo, eu quero olhar para tudo, e vou dirigir a câmera para onde eu quiser, porque a minha mão vira uma grua. Esse era o meu projeto. Eu fiz o “Vida de Artista”, sozinho com essa câmera, ganhei o Festival do Rio lá, a mostra do filme livre, que era sintomático. Ninguém dava bola para aquilo, e tinha centenas de filmes concorrendo. E eu dizia para o pessoal de cinema: “Está vendo, olha, as coisas estão aí, estão acontecendo; os cineastas é que são conservadores demais e muito temerosos, têm um lado corporativo, um medo de perder o domínio sobre aquilo.

Eu quero mais é perder o domínio, quero mais é que todo mundo tenha o poder de fazer cinema, então, quanto mais as tecnologias mudarem é melhor”. Eu era o contrário; mas eu posso dizer que mais de 90% dos cineastas eram contra. E eu acho que o problema é esse, você se prepara para ser cineasta aí pensa: 35 milímetros, cor, *eastmancolor*, tal.]. Aí vem um garoto aí com a camerazinha e... é cineasta também? Entendeu? Eu falava: “Infelizmente é”. Os cineastas não recusaram o vídeo, dizendo que não era cinema?! Quer coisa mais absurda do que isso? Eu falava: “Então, o que é que é aquilo? É cachoeira?” [risos]. Quer dizer, filma quadro a quadro, cria imagens dentro de um retângulo, cria movimento, edita, cria um tempo cinematográfico, o que é que é aquilo? É teatro? Não é cinema? Pois é, mas acho que mais de 90, quase a totalidade dos cineastas não aceitava vídeo como cinema, então tinha o videasta, festival de cinema e vídeo, está cheio disso aí, como se fossem coisas diferentes. Eu nunca gostei disso, sempre fui contra. Então aí eu aproveitei essa experiência minha e fui filmar com três câmeras, uma câmera na minha mão e mais duas câmeras documentando eventualmente o entorno e fazendo filmagens de outros ângulos, para facilitar a montagem. Mas o filme é basicamente eu contando a história do meu amigo, com toda emoção daquilo ali; em vários momentos eu tive que parar de filmar, não conseguia e tal. Mas é o meu jeito de ser. O filme é uma coisa pessoal, que eu resolvi transmitir para as pessoas. E deu super certo. Aquele filme eu posso dizer que é um sucesso assim, porque fora dos padrões normais de filme, distribuição no cinema, lançou nos cinemas, nunca teve uma cópia 35, lançou a versão digital via satélite, lançou em cinco capitais do Brasil ao mesmo tempo, via satélite, depois circulou, continuou circulando e nunca parou de exhibir, e marcou os 30 anos da morte do Vlado. Até as televisões usaram, 30 anos depois, e usaram o filme. O próprio filme serviu para as reportagens, para os programas da Globo, da Cultura, todas as TVs. Então, na verdade, é um projeto bem sucedido. Custou 60 mil reais; e esse dinheiro veio porque eu com a minha parceira Ariane, que é co-produtora do filme, que organizou a produção, nós conseguimos um adiantamento pela distribuição do DVD. Com esse dinheiro, cem mil reais, nós fizemos o filme e ainda nos remuneramos um pouquinho. É um sucesso o filme. Repetiu o sucesso do “Greve”, o “Greve” foi exatamente assim, em 16 milímetros.

A. G. – Vamos trocar de fita.

[FINAL DO ARQUIVO I]

[Silêncio até 1:00]

A. C. – *Mencionou.*

A. G. - *Está aqui dentro?*

A. C. - *Não, é uma preta.*

A. G. - *Está aqui dentro?*

A. C. – *Do lado de fora.*

A. G. – *Depois eu sento aí para pegar.*

J. A. – *Está gravando?*

A.C. – *É. Não, é a minha água, que eu trouxe.*

J. A. – *Isso é um perigo hein. Começa a falar coisas aqui [risos].*

A. G. – *Quando você quiser parar em algum momento.*

J. A. – *Parece câmera oculta em documentário.*

A. G. – *Se quiser para ir ao banheiro*

[Voz masculina] – *Parece que não é oficial, é escondido.*

J. A. – Hein?

A. G. – Se quiser ir ao banheiro, alguma coisa assim avisa a gente, tá.

J. A. – Hein

A. G. – Se quiser interromper para ir ao banheiro ou alguma coisa assim.

J. A. - Talvez tomar uma água.

A. G. – Tá. Então...

J. A. – Posso levantar aqui não é?

A. C. – [Inaudível 01:37] tem um agrado com as leituras. Ela fez em Paris, com um celular, ela se inscreveu e tudo lá em um projeto, um programa de leituras, então ela captura pessoas lendo dentro do metrô, ficou uma coisa lindíssima, entendeu, pessoas do povo, quaisquer, não tinha... E com o celular, uma imagem maravilhosa, um enquadramento maravilhoso, então, não é a tecnologia.

[Voz masculina] – E como documentarista é ótimo essa coisa de você, com uma câmera minúscula...

A. C. – Uma sensibilidade muito menos invasiva.

[Voz masculina] – Uma sensibilidade com pouquíssima luz.

J. A. – É.

[Voz masculina] – Você deixa a pessoa super à vontade. Não fica aquela coisa de

gigante, você não precisa de luzona.

A. C. – É

J. A. – É,

A. C. – Você não vai ajeitar o corpo dele de novo não? É que ele entortou de novo. [risos].

[Voz masculina] – É porque naturalmente, acho que...

J. A. – Assim, não é?

A. C. – Chega o seu pé para cá, que você está desconfortável [risos].

J. A. – Não, não, está tudo muito bem.

[Conversa antes de começar a entrevista]

J. A. – Bom, e aí?

A. G. – Antes de ir para o Globo Repórter...

A. C. – Pode ir, já está? Pode ir.

J. A. – Acha que ficou claro, para mim, essa coisa da minha formação como cineasta, ligado muito a minha... à própria personalidade, formação? Ficou claro isso?

A. C. – E é o momento político.

A. G. – Não, claríssimo.

J. A. – Eu fico preocupado porque isso é uma coisa que me intriga muito, sabe, essa ligação, como é que se cria.

A. G. – Eu sei, eu vi nos textos.

J. A. – Por exemplo, eu não sou cinéfilo; assim... sou tradicionalmente cinéfilo. Já fui cineclubista, distribuí filme, mas essa discussão para mim... O pessoal começa assim, discussão: “Ah, o cineasta tal, o roteirista maravilhoso ali”, essas coisas, para mim, não colam muito; embora eu goste, tenha cineastas que eu goste e que eu vou ver, mas eu não tenho culto.

A. G. – Quais são?

J. A. – Hein?

A. G. - Quais são? Alguns só.

J. A. – Vamos dizer, eu gosto muito do Francesco Rosi, por exemplo, neo-realismo, Visconti, as bases de prazer, de gosto meu assim e tal, os caras como Imai Tadashi, do Japão, o Nagisa Oshima, também do Japão, gosto muito do cinema japonês; o cineasta da Itália Francesco Rosi, o cinema polonês do (Andrzej) Wajda, são referências básicas para mim; o argentino Fernando Birri, a primeira fase dele, na época da Escola de Santa Fé, que eu o conheci aqui, antes de 74 ainda e tal, inclusive estive na Argentina, depois de 65, em um encontro de documentaristas, eu fui lá...

A. G. – Vamos até pedir fotos.

J. A. – Hein?

A. G. – Vamos até depois pedir fotos, que você menciona que tem.

J. A. – Eu tenho a foto desse encontro meu.

A. G. - Isso.

J. A. – Em 65.

A. G. – O primeiro encontro.

J. A. – Isso. Foi o Primeiro Encontro Latino-Americano de Documentaristas, lá em Buenos Aires, em 65. O pessoal fala que o primeiro foi Mar Del Plata. Que Mar Del Plata eu não fui, eu estava filmando. Mas o primeiro foi esse de Buenos Aires. Estavam vários cineastas lá., **Eu tenho foto.**

A. G. – Mas mais contemporâneo...

A. C. – Elas estão em formato já digital?

J. A. – Eu acho que estão. Eu posso mandar.

A. C. – Ótimo.

A. G. – Mas mais contemporâneos, alguns nomes assim que...

J. A. – De quê?

A. G. – De diretores de cinema.

J. A. – Ah, de cineastas que eu gosto? [riso] Não me pergunte que eu falo.

A. G. – Só de curiosidade.

A. C – Para não se comprometer.

J. A. – Não me comprometa. Não, tem... claro, pessoas que eu curto, mas não tem nenhuma... Gosto do... e já morreu... Claro que eu gostava do Kurosawa, do... o “2001” lá, o...

A. C. – O Kubrick, Stanley Kubrick.

J. A. – O Kubrick e tal. Também gostava muito do Kubrick. No Brasil, eu não gosto de falar, porque...

A. G. – Tudo bem.

J. A. - Eu estou falando que eu não sou cinéfilo porque eu não fico... Eu não tenho uma ligação mais emocional, mais funda, não afeta a minha criação nada. Eu posso adorar o Wajda, mas ele não vai estar comigo lá na favela filmando o Wilsinho Galiléia. Ali a exigência sobre mim é muito superior a eu gostar de qualquer tipo de cinema, me obriga a formatar um processo, entendeu? Então, eu nunca fiquei cultivando essa coisa da veia cinéfila. Porque tem muitos cineastas que são muito cinéfilos, muitos. Têm uma ligação fortíssima com algumas correntes. Eu não tenho, não tenho, não.

A. G. – Então essa coisa, essa ligação com o cinema na juventude, os cineclubes, pode-se dizer que foi parte do seu processo de formação, assim como as leituras...

J. A. – Tudo.

A. G. - Mais um...

J. A. – Eu acho que o fundamental da minha carreira é de como ela foi marcada por uma reação extremada e de pele contra a ditadura,. Isso, pode ter certeza, não tem nada que

me marcasse mais, em qualquer coisa que eu fizesse, do que essa rejeição à ditadura. E dá para entender de diversas formas,: tanto (porque) eu tinha um projeto político, conhecia, era marxista, fui militante, comunista e tal, mas também porque eu... é um sentimento de perda muito grande. Em 63, o país...acho que eu falei...

A. G. – Falou.

J. A. – O país era um paraíso para a juventude, a expectativa de futuro, de mudança, de paraíso e de participação, naquela época lá, era impressionante, e eu participava demais ali.

A. G. – E o Farkas?

J. A. – Olha, o Farkas, eu sempre tive uma relação assim boa com ele mas um pouco distante; e não só com ele, mas com vários personagens dentro desse tipo. Aí é parte da minha situação, talvez, situação social de um cineasta sem... sem ligação social maior, numa cidade como São Paulo, sozinho, e lutando para fazer as coisas, para ser reconhecido e tal, e uma pessoa muito difícil. Então, por exemplo, apesar de ter filmado tanto na minha vida, a dificuldade de formatar meus projetos era imensa, pela maneira pela qual eu encarava o cinema, é difícil. Essa formalização, ela não existia e tal, então... E isso aumentava a minha dificuldade e me obrigava a procurar iniciativas e outras formas de fazer, como parcerias, ou loucura: pegar uma câmera e sair filmando, porque esperar patrocínio ou que alguém me compreendesse, me apoiasse, não ia sair nunca o cinema. Então, com essas pessoas, eu tendia a ter uma relação assim, um pouco de afastamento; não as tornava, não as tomava absolutamente como inimigas nem nada, adversárias, mas não as tomava como parceiras, então... eram coisas separadas assim. E também, uma coisa de... que eu chamo de complexo de - Lucien Leuwen³, do - Stendhal,

³ Não estará se referindo a Julien Sorel, personagem de “O Vermelho e o Negro”? “Lucien Leuwen” é também um romance de Stendhal, inacabado.

que era um dos autores preferido porque ele capta bem isso: o mito napoleônico, a queda do mito napoleônico, momento de ascensão de classe -, mas onde o personagem tem que procurar ser o melhor, o mais inteligente, o mais criativo, para ser aceito. E na verdade nunca vai ser aceito, está certo? O primeiro momento que tiver ele é pipocado para fora e tal. E eu alimentei muito esse sentimento, eu nunca deixei de ter esse sentimento, de ser uma pessoa com origem social mais pobre, e culturalmente mais pobre também; uma família que não... uma família excelente, com uma exigência grande ética assim, da minha mãe, do meu pai, e também uma busca de formação cultural muito grande, por parte da minha mãe, mas que não tinha isso; ela queria isso, mas ela não tinha; então, quando eu vim para São Paulo, eu era um zero. Só tinha uma coisa boa, que era a base da minha vida: eu tinha uma inquietação fenomenal; e, então, a vontade de entender essa inquietação me obrigava, me levava a ler desbragadamente, ler tudo quanto é coisa, filme, teatro, música, tudo, mas era um... Mas eu não tinha, então... Eu não tenho raiz. Eu me relaciono com as pessoas... até hoje, eu... Me incomoda um pouco isso. Às vezes, eu me relaciono com pessoas que - têm raízes sociais, culturais maiores, eu sempre sinto essa diferença muito grande, e não consigo me relacionar muito tranquilamente. Isso aconteceu com o Paulo Emílio, aconteceu com o Farkas...

A. G. – Eu ia perguntar também do Paulo Emílio.

J. A. – Paulo Emílio.

A. G. - Ia perguntar dele também.

J. A. – Aconteceu com ele também, Paulo Emílio, eu não conseguia. Antônio Cândido aqui, eu o conheço, mas não consigo me aproximar bem, é uma diferença, um distanciamento; assim como a Lígia (Fagundes Telles) também, que eu admiro e tal, mas não consigo, também, ter uma relação mais próxima. E aí eu... Eu construí minha vida assim. Então essas coisas, hoje, eu vejo com mais tranquilidade, eu não consigo escapar disso aí. Um evento aí, que houve algum... Quando eu era secretário, teve um evento muito poderoso, um evento que dava uns prêmios para altas personalidades, e eu fui

convidado, eu era Secretário da Cultura, inclusive ia entregar um premio lá – a pessoas muito ricas, industriais, pessoal da elite econômica e cultural de São Paulo. O Kalil era secretário municipal. Aí, sentamos juntos lá, e uma hora eu falei para o Kalil, falei: “Kalil, eu sou um pé rapado aqui nesse evento [riso], eu sou um pé rapado”. Olha o sentimento. Eu falei isso com graça, achando engraçado, o Kalil nem comentou, mas era o sentimento que eu tinha, que eu não era nada ali, só estava travestido de secretário ali, por isso eles me colocavam ali para entregar o prêmio, porque eu era secretário da cultura e tal. Então, esse sentimento nunca me abandonou. E, na minha formação, claro que dificultou essas relações. Não tenho, nunca tive uma relação mais profunda, nem com o Paulo Emílio nem com o Farkas, admiração pelos dois, mas nada próximo pessoalmente. Bem distante. Com quem eu me relacionava muito bem, por exemplo, era o Rudá.

A. G. – Eu ai falar dele, porque...

J. A. – O Rudá...

A. G. – Porque ele é da elite intelectual.

J. A. – É, mas ele não operava como elite, ele não tinha nome, ele era uma pessoa muito singela, muito apagada, ele se apagava, não queria aparecer, tudo dele era... ele parecia um operário ali, e para ajudar a viabilizar as coisas ...

A. G. – O Vlado era assim também.

J. A. – Hein?

A. G. – O Vlado era um pouco assim também, de bastidores?

J. A. – O Vlado também era assim. Mas o Vlado também...

A. G. - É outra coisa.

J. A. – Mas ele não era elite.

A. G. – É.

J. A. – Nem econômica nem cultural.

A. G. – Não.

J. A. – Nem nada. Então a identificação, a nossa amizade era mais fácil, era uma coisa mais fácil. Mas, enfim, são coisas que eu, vamos dizer, podia pensar que poderia ter sido diferente, mas talvez não, talvez isso também tenha me levado a um certo espírito crítico com relação também a essas coisas, a essa elite e tudo. Que eu não misturo com essas pessoas. Eu nunca vou pensar no Paulo Emílio como uma coisa ruim ou como um representante da elite, de maneira alguma, nem o Farkas; mas o fato é que, naquele momento, eu os colocava lá, porque era um sentimento, eu não conseguia dominar aquilo e não me sentia bem nesse relacionamento. Tudo bem, acho que fez parte da minha formação

A. G. - Então Farkas estava... Esse projeto foi apoiado pela Lei Rouanet, então tem o trâmite todo de mandar o projeto e ele ser analisado por várias estâncias, volta com exigências, então, algumas pessoas estavam arroladas, digamos assim, no nosso primeiro projeto de entrevistados, e não estão mais para falar...

J. A. – É

A. G. - Até o projeto ser aprovado, a verba captada...

J. A. – É

A. G. – É o caso do Gustavo Dahl, é o caso do Farkas, e mais alguém que eu não me

lembro agora.

J. A. – Pessoas importantes. O O Farkas, inclusive, ele fazia um esforço muito grande para tirar essa vestimenta de elite, de pessoa da elite econômica e cultural de São Paulo e tal, ele fazia muita questão disso, então tinha um comportamento muito singelo e tal; mas... eu não sei, é bobagem, bobagem, talvez de juventude minha, dificuldade de superar isso aí com relação a ele. Então, sempre tive uma relação ótima com o Farkas, mais aproximação até com o Farkas... O Paulo Emílio parecia um ícone muito distante, e que eu era capaz de admirar pelos textos, eu li todos, eu lia e tal, mas não conseguia me aproximar. O Paulo Emílio percebeu isso. Até no livro sobre ele agora, eu escrevi sobre isso, ele percebeu; e um dia ele me convidou para ir almoçar na casa dele. Evidente que ele tentou estabelecer uma relação mais próxima, de afeto e tal. Então foi uma reunião que não funcionou muito, não consegui quebrar essa dificuldade, na verdade a gente nunca aprofundou uma relação de afeto, amizade e tal.

A. G. – Eu acho curioso nesse projeto, que ainda tem muito por entrevistar, mas também... de novo, na preparação, na leitura, no jeito como as coisas são apresentadas para a gente quando a gente estuda o cinema [tosse], vem esse pacote: essas pessoas trabalharam no mesmo tempo, colaboraram umas com as outras... Você colabora, coopera com muitas pessoas, então, nessa lista, cruza, dialoga, vocês estão todos voltados para os mesmos temas, para o mesmo lugar geográfico, digamos, para a periferia, para o Nordeste, no mesmo momento, tem o mesmo contexto histórico como mobilizador, motivador, mas as falas são muitas vezes de desencontro. “Ah. Eu nem afinava tanto com aquela pessoa, nem tinha tanto um projeto em comum”, e a gente de fora olhando, vocês estão numa grande cooperação, vocês são um grupo! Então é uma coisa curiosa.

J. A. – Pois é. Mas é você que está colocando a gente em um grupo, e talvez a história vá colocar a gente como um grupo, mas...

A. G. – Não. Parte desse projeto é identificar...

J. A. – ... na verdade, era um grupo com muitas dificuldades de relacionamentos pessoais. Por exemplo, o Vladimir de Carvalho. É claro que eu sempre tive uma admiração grande por ele, ele começou antes que eu, quando eu comecei, ele já era cineasta, já tinha começado, já tinha filme e tal, e foi importante. E o Vladimir sempre teve uma relação comigo assim... excelente, no sentido de exaltar o cinema, de falar bem, de citar e tal. Mas relação pessoal, nenhuma, praticamente nenhuma. e Eu e o Vladimir, a gente encontra em festivais, aí a gente é uma metralhadora, para tentar por em dia algumas informações desse período, dos hiatos, tal. Com o Escorel, zero de relacionamento. O Bodansky, que é outro documentarista, bom documentarista, mas ele... — no começo de carreira, trabalhamos juntos nos meus dois filmes, “Em Cada Coração Um Punhal” e no “Gamal”, inclusive inventamos um jeito de filmar que foi importante para os dois —, mas também não tive mais nenhum contato, e é um pouco distante, isso tudo, um pouco distante. São universos, muito difícil de... de se juntar, porque parece que tem que se manter incólume, não pode ficar se deixando penetrar por outras propostas, entendeu?

A. G. – A idéia de contaminação?

J. A. – Nós somos personalidades difíceis. A gente adquire personalidade. Você, para exercitar o cinema, imagina, para fazer esse meu tipo de cinema, eu tenho que ter uma liderança grande, para fazer as pessoas funcionarem e agirem nesse impulso que eu tenho para filmar. As pessoas têm que aderir aquilo, não cabe outro cineasta ali, nessa relação. É difícil. Criamos essas lideranças pessoais, essas forças pessoais e tal, e com um diálogo muito restrito.

A. C. – É. E talvez nessa coisa de... Vocês somaram, mas não fundiram.

J. A. – É, não fundimos.

A. C. – Vocês vão compondo um mosaico mas cada um com suas próprias identidades e...

A. G. – O que eu estava dizendo... Eu sei que parece que sou eu que estou dizendo que vocês são um grupo...

A. C. - Querendo fazer análise com você. [risos]

A. G. – Não! É que eu lembro a primeira vez que eu ouvi... É o que a gente estuda... Eu fiz uma faculdade de jornalismo com uma ênfase grande em cinema, depois fiz uma pós-graduação em cinema e documentário, depois fiz um mestrado sobre essa área, então é com uma curiosidade, mas... as coisas vêm formatadas, você lê sobre isso, então eu lembro a primeira vez que eu ouvi alguém dizer: “Ah, cinema novo? Cinema novo foi o Glauber no Rio”. Eu falei assim: “Mas como assim?!” [risos].

J. A. – O Glauber?

A. G. – No Rio.

J. A. – Ah, no Rio.

A. G. – É. E como assim? E o resto? E as pessoas?.... Então, às vezes, a gente mesmo, pela formação, insiste em umas questões que, nessas entrevistas, não fazem sentido algum.

J. A. – É, pois é. Mas aí a tendência de cristalizar o momento e não deixar escapar.

A. G. – Organizar.

J. A. – Por exemplo, a retomada. Antes do Collor, o meu último filme era “O País dos Tenentes”. O meu novo seria o Vlado, no auge da minha carreira, com repercussão, com

ator estrangeiro, com quatro países participando, na Europa, tudo, distribuição em Cannes do folheto do filme e tudo, era uma coisa assim... era uma evolução fantástica para mim. Está bom, perdi o filme, não fiz o filme. Aí em 2006... Não, em 96, eu fiz o “O Cego que Gritava Luz”. Exibiu em Brasília no primeiro lote da retomada, (onde) está o filme da Tata (Amaral), o filme do...sei lá quem mais aí, do Beto (Brant?), mais o... e “O Cego Que Gritava Luz”, filmezinho, feito em xerox. Era paupérrimo o filme, mas eu dizia, era piada, eu falei; “não, eu vou filmar nem que seja em xerox”. Então um filme...que não é nada. O filme foi convidado pelo pessoal de Palm Springs, nos Estados Unidos, onde eles passam os filmes que vão para o Oscar e o público dá nota. A média do filme foi sete. Aquele filme paupérrimo, e com uma excelente média apontada pelo público, lá em Palm Springs. Bom, o filme, depois, fez parte do pacote, que circulou o mundo todo, chamado “Retomada do Cinema Brasileiro”. Bom. Eu estava em Brasília, descobri, lá no Festival de Brasília, que estava havendo um seminário sobre a retomada do cinema brasileiro, e eu não fazia parte. Por quê? Porque eu não era jovem, não era jovem como a Tata, o Beto, o Murilo, que eram esses. Então, por incrível que pareça, tem um livro, o livro de uma pessoa que eu gosto, o Zanin, fala da retomada, eu não estou na retomada, porque a retomada, para eles, são esses jovens. Embora o meu filme tenha circulado o mundo inteiro no pacote da retomada e tenha sido exibido no Festival de Brasília, que foi o festival da retomada. Por quê? Porque eu era um veterano retomando a minha carreira devagarzinho lá, com um filme muito pobre. Eu não era os jovens que estavam retomando o cinema brasileiro e tal. Você vê que coisa absurda! Eu falava que isso aí é uma eutanásia cultural, é uma eutanásia cultural. Você quer o quê? Eliminar, eliminar uma parte da produção cultural e para valorizar a outra, aí você precisa eliminar a anterior. A Lucia Nagib, que fez um outro livro sobre a retomada não, ela ouviu todo mundo, e está lá o meu depoimento, falando o que é que era para mim, o que foi ficar sem filmar, a repercussão, a perda do filme em 90, o esforço de fazer aquele filme, que era o correto, entendeu? Mas a necessidade de cristalizar um nome, para essas pessoas, parece que foi mais forte do que a justiça cultural, do que a realidade.

A. C. – Vamos voltar um pouquinho só para 1974, com a criação da Embrafilme. Eu queria que você falasse um pouquinho como é a criação da Embrafilme dentro do período

militar, o que foi esse momento, e o que é que representou.

A. G. – É, e o Concine. Em algum texto você fala, você menciona a importância deles e a pertinência, apesar de todas as críticas, a pertinência deles naquele momento, naquele período, então, se você pudesse falar...

J. A. – Olha, eu tinha muito problema com o Cinema Novo, como um movimento assim. Não no momento que surgiu, no final dos anos 50, começo dos anos 60, ali naquele momento, que era um respirar, era um ar para respirar e tal. Mas depois, a política, recorrente ali, dos cineastas que surgiram com o Cinema Novo. Tinha muita dificuldade, brigava muito, tinha muita discordância, mas era muito ligado a todos eles, era muito ligado ao Joaquim Pedro, ao Leon, ao Cacá, ligado como amigo, como cineasta e tal. Mas o Cinema Novo tinha uma autonomia de ação impressionante, deixava a gente... , Por exemplo, eu ficava em São Paulo e a gente ficava sempre a reboque de tudo o que acontecia lá. O que acontecia é que eu era a pessoa mais ligada a essas pessoas, eu era, de São Paulo, o mais ligado, então eu era freqüentemente convidado: “Vem para cá, estamos fazendo uma reunião”. Eu ia para lá. Brigava muito, mas estava sempre participando das discussões, das iniciativas e tal. Mas tinham muito poder de iniciativa. E a Embrafilme foi uma delas. Muita polêmica, é ditadura, apoio dos militares e tal. Eu acho um pouco bobagem. Eu trabalhei aqui... Eu e o Vlado trabalhamos em uma TV do estado de São Paulo, era governo da ditadura, e o cara nomeado. Era o Laudo Natel, sujeito de direita e nomeado pela ditadura e tal, a TV era do governo, e a gente achava que era normal. Nós estamos em um país que era uma ditadura, e nós vamos tentar usar espaços. Eu uso muito a expressão que “a cultura se faz nas dobras da história”, então, quais são as fissuras, as dobras, onde dá para a gente trabalhar? Então fomos criando um projeto para trabalhar lá. A Embrafilme surgiu mais ou menos isso, quais são as dobras? A relação com o ministro da Cultura, que era... o ministro da Educação, que tinha uma relação pessoal com alguns cineastas... O pessoal do Cinema Novo, esse pessoal ganhou prestígio, muito prestígio pessoal, e, isso em qualquer governo, esse prestígio valia para abrir portas e tal, inclusive na ditadura. Então, tudo bem, conseguiram lá com o governo para criar a Embrafilme. Aí você pode analisar

muito: está bom, os cineastas conseguiram porque o projeto era correto, de reforçar o cinema brasileiro dentro do mercado cinematográfico. E aí falavam: - “A ditadura fez isso porque tinha um projeto nacionalista”. Tudo bem, as coisas são complexas em qualquer lugar, então a relação da cultura com a política é sempre complicada, é sempre cheia de ambigüidades e tudo; o importante é você não perder a noção do momento, do que você está conseguindo e quais são as consequências do que você está fazendo e quais são os limites, se aquilo vai ser positivo, se o resultado vai ser significativo ou não. E foi. Eu não tenho esse radicalismo que muita gente da esquerda teve com relação à criação da Embrafilme, não, não tenho. Divergências, mas não tinha este julgamento assim - “Cedeu à ditadura!”. Então precisava dizer também que eu e o Vlado cedemos à ditadura aqui na TV Cultura, e não é verdade. Senão, o seguinte, você tinha que ir para o suicídio, a outra opção era ir para a luta armada. Porque se não for para a luta armada, você tem que trabalhar dentro sistema. Aí você vai trabalhar nos jornais, nos grandes jornais, vai trabalhar na televisão, vai buscar dinheiro dos empresários. Fora disso, só a opção de luta armada, ou de auto-imolação: - não vou fazer nada, vou morrer de inanição, de fome. Eu não gostava nem da luta armada nem desse projeto de inanição. Eu acho que o Cinema Novo, o pessoal do cinema... Não era cinema novo mais — o pessoal do cinema, com o prestígio desses cineastas, principalmente os que você citou aí do Cinema Novo e tal, agiram nesse sentido e conseguiram coisas importantes para o cinema brasileiro. As minhas discordâncias não são nesse nível; discordância na condução da política, da própria Embrafilme. Inclusive a questão regional, por incrível que pareça, São Paulo era um problema regional. O estado mais poderoso da União, a maior cidade do país, a cidade que mais rendia dinheiro para a Embrafilme, o estado que mais rendia dinheiro para a Embrafilme, quase a metade do dinheiro era de origem de São Paulo, e não conseguiu um centavo da Embrafilme, porque a Embrafilme era carioca. Aí tem divergências, que são pontuais ali, entendeu? Quando a gente criou o movimento aqui, para ter recurso aqui da Embrafilme, lembro de sair coisas tipo assim, Veja e tal, que nós estamos tirando dinheiro do Rio para fazer cinema em São Paulo. Você vê que o nível de degradação, o nível de politização zero. Mas depois foi superado e tal. O fato é que eu defendia o projeto de políticas regionais para o cinema, isso pegou muito, tanto que eu tinha uma liderança muito grande nessa época, principalmente nos anos 80, uma

liderança muito grande, até indicação para a Embrafilme, eu tinha a maioria das indicações, quando havia consulta; na ascensão de Tancredo, essa idéia de cineastas indicarem, eu tinha a maioria das indicações e tal, por causa disso. Mas aí são divergências do dia a dia, de condução das coisas, mas não são divergências essenciais. Essencialmente acho que a gente sempre teve...

A. G. – E o Globo Repórter, então a gente podia voltar.

A. C. – É., Não. Mas só para fechar aqui, quer dizer, dentro da sua filmografia que é extensíssima, então eu estou marcando aqui tudo o que eu estou conseguindo. Falar um pouquinho de “Doramundo”, e você já tocou no “País dos Tenentes”, falar um pouco dos dois filmes, de como você fez a produção, a concepção, o roteiro, que tinha a coisa do roteiro iniciado do Farkas

J. A. – Olha, eu acho que o “Doramundo” e o “País dos Tenentes”, eles foram o começo e o final de um ciclo mais pesado da minha carreira, onde dentro dele está o “Caso Norte”, está o “Wilsinho Galiléia”, está o “Doramundo”, o “Homem que Virou Suco”, “A Próxima Vítima”, “Céu Aberto” e “O País dos Tenentes”. É um ciclo pesado, é muito denso, muita repercussão. Depois, é claro, aí tem o plano Collor, muda tudo. Mas o “Doramundo”... eu estava na Globo desde 74, depois da experiência do “Hora da Notícia”, e... falei, a gente foi expulso, tive que sair de São Paulo em 74 e tal; a Globo, eu caí para o alto, porque eu caí de uma pequena TV, a Globo me convidou para criar o setor de especiais aqui.

A. G. - Quem te convidou?

J. A.- Hein?

A. G. – Quem convidou você?

J. A. – A direção da Globo aqui. Eles convidaram o Fernando Jordão para dirigir o Jornal

Nacional e me convidaram para criar o setor de especiais, ligado ao Fernando, ligado ao Fernando Jordão. Toda a hipótese que eu tenho, essa coisa de cair para o alto, em um período tão complicado como aquele, ainda era Médici em 74, é que toda a idéia de que haveria uma abertura política era crescente no país, e eu acho que a Globo queria mudar, queria ter uma relação mais forte com São Paulo e queria também abrir um pouco, politicamente também, para trazer duas pessoas tão marcadas como o Fernando e eu, expulsas da TV como subversivos. Mas a Globo gostava também dos subversivos, porque os subversivos davam um respiro; naquele momento lá, tinha o Dias Gomes, que era comunista, aí entramos o Fernando, eu. Quer dizer, era... trabalhava com coisa do Vianinha, todo mundo comunista, de esquerda; mas aí, como se dizia na época, “nos meus comunistas ninguém mexe”. De - certa forma, a gente era muito protegido. Tanto que não aconteceu nada com a gente nesse período, nem comigo nem com Fernando e nem com ninguém ligado à Globo. Então tinha realmente uma... criava uma gaiola, quem estava lá dentro. E o programa “Hora da Notícia” tinha repercutido muito. O meu trabalho, particularmente, estava muito falado, tinha repercussão; a Veja tem uma matéria, que chamava “O Rato que Ruge”, sobre a gente, que era pequenininho, mas fazia um estardalhaço. Quando eu fui para a Globo, aí o pessoal falava... falava isso, — caía para o alto, e eu dizia: “Bom, agora eu tenho que pegar tudo o que eu fiz na “Hora da Notícia”, os pequenos filmezinhos, e tenho que pensar grande, agora, e tenho que me preparar para a abertura, isto é, tenho que sofisticar o meu trabalho”. Isso é a coisa que marcou a minha coisa; embora seja a continuação do “Hora da Notícia” e seja um projeto pessoal meu, tudo o que eu fiz na Globo está ligado a um projeto pessoal meu. Aliás, o Walter Lima, em um debate no Rio falou isso. Para eles era mais trabalho ali, mas para mim não, era a continuação de um projeto, um projeto político, que estava desde a “Hora da Notícia” e vem para o... Por isso que os meus filmes são filmes autorais, eu tenho uma relação com eles como filmes autorais, mesmo os feitos na Globo, por incrível que pareça, feito lá.

A. G. - Você tinha consciência desse projeto então ou é uma análise a priori?

J. A. - Não, eu tinha consciência disso. Depois do “Hora da Notícia”, eu já fui para lá

com essa consciência. “Bom, agora eu estou em uma grande TV, com audiência muito grande, muito poderosa, e toda idéia que a gente tinha de trabalhar, no sentido de ajudar a discutir as questões e tal, agora vai ser visto, potencializado violentamente, então eu tenho que trabalhar, sofisticar mais a minha produção”, e eu fiquei buscando isso, a sofisticação desse trabalho, até chegar no “Caso Norte” e no “Wilsinho Galiléia”. Foi um processo de busca de uma linguagem nova. Porque eu achava também que só filmar as coisas ruins para combater a imagem que a ditadura provocava já não bastava mais. Eu falei: “Na abertura, daqui a pouco todo mundo está fazendo isso, de forma distorcida, mas está, essas imagens vão virar banais, vão ficar banais, então eu preciso sofisticar essa dramaturgia, trabalhar uma dramaturgia para esses documentários”. E isso, pode ver os filmes do começo, vão num crescendo até passar o “Caso Norte”, que é *claramente* a colocação de uma dramaturgia própria para um filme, um documentário para a televisão, com essa idéia de revelar coisas, de revelar a sociedade, a crise dela, os conflitos e tal. E no “Wilsinho Galiléia” também; mas no “Caso Norte”, é o marco ali, em 77, três anos depois que eu cheguei na Globo. Então tem uma série de trabalhos, sempre muito ligados as minhas idéias, mas que o grande salto é o “Caso Norte”, que passou...- vira vitória -, passou, e quem vê o filme fala: “Como é que um filme desse passou no Globo Repórter?!”. Mas passou, com altíssima audiência, e repercussão grande, de ter matérias, depois, exibidas em revistas, jornais e tal, analisando. Mas eu estava cansado; no final dos anos 70, já depois, eu queria voltar a fazer cinema. Aí, em 75, eu fui buscar um projeto lá de 75. Como eu era cineasta, eu não perdia nunca a perspectiva de sair da televisão e voltar a fazer longa metragem para cinema. Então, me indicaram esse “Doramundo” para ler, eu li “Doramundo”, gostei muito e tal, conversei com o Vlado, e o Vlado também tinha... um esgotamento da gente no Brasil, uma dificuldade de levar avante as nossas coisas, a gente já fora da TV, expulso da TV, uma coisa violenta, todo o projeto por terra, aí reacende o desejo de cinema. Então, entre a minha saída da TV, a saída do Vlado e a minha ida para a Globo, a gente alimentou o projeto do “Doramundo”. Falei com o Vlado, o Vlado topou, e ele começou a fazer o trabalho, lá em 75, no começo de 75. E foi importante, porque o livro é fantástico, o livro do Geraldo Ferraz, mas o livro é muito abstrato, uma linguagem onde a realidade é fugidia, você não sabe bem o que é que está acontecendo. Mas eu falei para o Vlado, e na discussão nossa, o Vlado falou:

“Vamos pôr esse filme no chão, vamos tentar achar o filme no chão”. E aí ele começou a fazer a pesquisa. Ele começou, foi para lá e para cá, e descobriu a realidade, lá em Paranapiacaba, os elementos que compunham todo aquela narrativa abstrata, de névoa que tem o livro, que é uma parte bonita do livro, sob o ponto de vista da literatura. Aí ele descobriu o barracão dos solteiros, descobriu essa dissensão, essa briga entre os solteiros que iam a trabalho temporário com os moradores da vila, os homens casados, porque as mulheres acabavam tendo aventuras com os solteiros e tal. Aquela vida sem saída nenhuma, aquela coisa fechada, uma aventura de uma mulher casada com um solteiro, parecia que era uma viagem, era uma descoberta, era um outro mundo. E ele foi descobrindo esses elementos lá da realidade, porque o próprio Geraldo Ferraz escreveu o romance depois de uma reportagem sobre as mortes lá, e o Vlado foi lá, então, para retomar o espírito da reportagem do Geraldo Ferraz e descobrir as coisas, descobrir quais os elementos. E aí ele começou a propor um roteiro baseado em toda essa visão que ele teve daquela realidade. Bom, aí ele foi chamado para retomar a TV Cultura, e ele só, porque o Fernando já estava na Globo, eu já estava na Globo, era só ele, aí ele ficou arrasado. Aí ele foi com a Clarice na minha casa para - conversar comigo, e se sentindo... “Ah, eu estou me sentindo um crápula, vou largar você”. Ele era... A ligação dele com amigo era uma coisa séria demais. – “Estou me sinto um crápula, eu queria conversar com você, saber, se você quiser que eu continue, eu continuo o roteiro”. Aí eu falei: “Olha, eu acho que esse é um convite que você não vai conseguir deixar de aceitar. Acho que é importante retomar, tem um governo mais liberal em São Paulo agora e tal”. Tinha o Mindlin (José Ephim) na Secretaria de Cultura. Aí ele saiu do projeto, eu chamei algumas pessoas, o Alan e o Davi José, para me ajudar a reescrever o roteiro. e Eu precisava de pessoas para dialogar, aí eu fui escrevendo o roteiro a partir dessas reuniões com o Alan e com o Davi José. E depois fizeram o filme comigo, o Alan foi meu assistente e o Davi José foi ator. Mas aí o Vlado foi para a TV, e durou pouco tempo. Ele largou o roteiro, foi para TV, assumiu, quando assumiu já os noticiários da mídia era: “Os comunistas estão de volta!”. E os comunistas éramos nós. Na verdade só ele que estava voltando, mas era os comunistas estão de volta à TV Cultura. Foi assim, uma coisa assim rápida, uma coisa fulminante. Eu estive com ele nessa época, quando ele estava negociando lá salários, eu vi uma reportagem na TV, no programa, no “Hora da

Notícia, e liguei para ele abismado, porque era o tipo da coisa que nós não fazíamos, porque nós tínhamos um projeto lá, político, tinha uma estética também, um arcabouço e tal, então a gente nunca fazia coisas direta assim. Por exemplo, elogiar o vietcong. A gente trabalhava para que a população entendesse o que estava acontecendo ali, mas não ficava dizendo qual era o nosso partido, nada. Pois entrou uma matéria que era elogiosa, e a gente nunca conseguiu desvendar se foi de propósito ou se foi um deslize. Às vezes, a tendência nossa é achar que é um deslize, porque nós éramos muito ciosos disso, de não cometer esse tipo de deslize, mas ali foi cometido. No mínimo foi cometido esse deslize, em uma hora que não podia. Bastou isso para sair matéria em jornal, com charge, tv vietcong, um vietcong com uma camerazinha assim e tal, no jornal, e reiterando essa coisa: “ Os comunistas estão aí, agora elogiando vietcong”, e tal. “Será que as autoridades viram isso?”. Essas coisas. E aí foi fulminante, de maneira muito rápida a coisa. . Você sabe que tem que colocar isso em um contexto, que o partido que a gente era ligado era o PCB, e o PCB tinha ficado contra a luta armada pela luta política, ali política na reconstrução da democracia e tal. Era afastamento da ditadura e não a derrubada da ditadura, uma derrota da ditadura política, mas não a derrubada. O que aconteceu? Nesses anos a ditadura tinha acabado com a luta armada, aí ela resolveu, já que a abertura vinha, acabar com as pessoas que... com o partido que tinha ficado na luta democrática. Nós tínhamos todos ido para os partidos legais, todos nós. Eu fui para o MDB, o partido inteiro foi para o MDB, foi autuado nos aparelhos legais, nas disposições; quer dizer, o partido mal ou bem, com seus defeitos com tudo, estava aí infiltrado no processo de abertura democrática. E aí a violência do sistema contra o partido foi muito grande nesses anos, e aí a perseguição aos jornalistas, principalmente a jornalistas; e o Vlado caiu nesse contexto, foi preso nesse contexto, e foi uma coisa muito rápida. Uma coisa muito pesada, para a gente foi muito pesado.

A. G. - Ele não recebeu também esse convite para ir para a Globo?

J. A. – Ele não recebeu porque, quando eu e o Fernando fomos convidados, o Vlado ainda estava na TV Cultura. Ele foi demitido logo depois. Então, quando ele foi demitido, o que ele fez? Ele se aproximou mais de mim, quis entrar na minha produtora, na Raiz,

quis pegar dinheiro do Fundo de Garantia dele e colocar na produtora, eu é que não... A Assunção, que era minha ex-mulher, também achou um absurdo, “não, nem precisa disso”. Aí ele se aproximou, ele resolveu fazer... Foi para o Monte Santo para fazer uma pesquisa para um documentário, um filme sobre Canudos, queria que eu filmasse. E foi lá, fez uma pesquisa, gravou muita coisa e tal, escreveu um roteiro para mim, para um filme ecológico, que é sobre poluição nas represas, a influência disso na poluição das praias... - Enfim, ele estava querendo ir para o cinema. E depois eu propus, nesse processo, eu propus para ele fazer o roteiro do “Doramundo”, no final de 74. Então é isso.

A. C. - Quanto tem aí.

[Voz masculina] - Está em 51.

[FINAL DO ARQUIVO II]

[Silêncio até 1:04]

A. G. – Só identificando, esse é o segundo cartão da entrevista com...

A. C. – Não está gravando

A. G. – Ah, eu...

J. A. – O Vlado também... Porque essa emoção também está ligada a muitas coisas. Eu tenho dois filhos, o Vlado tinha dois filhos, mais a Clarice, tinha dois filhos, com a mesma idade dos meus dois filhos. Então nós éramos amigos, os nossos filhos estudavam na mesma escola, eram amigos, viviam juntos. Os meus filhos estavam na casa dele, no sítio, ou estavam lá em casa, viajavam comigo, viajavam com ele. Então a gente tinha

uma relação... Relação com filho é uma coisa muito forte. Além de tudo, eu convivi com a dor desses meninos, que eram como meus filhos. Hoje tem o Ivo aí, que dirige o Instituto Vladimir Herzog, eu converso com o Ivo hoje com a mesma emoção, é como se fosse meu filho. Ele é um homem adulto, batalhador aí no Instituto, aparece muito, brigador, está muito bem, mas eu olho para ele é como se eu olhasse para o meu filho. Então é uma coisa difícil, é uma relação que toca demais, toca demais, não é brincadeira, não. . Depois eu acho que, principalmente... É porque o Vlado morreu levando a frente um projeto que era o nosso. Então, um projeto que era nosso e que previa uma luta aberta, uma luta de espaço democrático, de não clandestinidade. A recusa à clandestinidade era total por parte da gente, tudo o que a gente fazia tinha que ser aberto, claro. Aí a morte dele se traveste de tudo, da violência, da injustiça, de tudo!. Da perda, da culpa, tudo. A morte acaba sendo uma coisa muito pesada, muito densa, principalmente para os amigos que participaram desse processo, foi muito forte.

A. G. – Preenche muitos espaços.

J. A. – Preenche muitos espaços, ainda se alimenta dessa relação mais familiar, criança, tio.

A. G. – Dedé, você tem mais alguma coisa? Senão eu vou voltar lá para o...

A.C. – Então vai.

A. G. – ... para o Globo Repórter, já que o nosso projeto é sobre o documentário no Brasil, tem... Disse que o documentário brasileiro se beneficiou muito desse período, de um grupo de pessoas na Globo, o Globo Repórter em um formato muito experimental, que permitiu muita experimentação, que você trabalhava aqui em São Paulo...

J. A. – É.

A. G. – Tinha um grupo que trabalhava... Tinha gente que produzia programas para o Globo Repórter no Rio. Vocês cooperavam de alguma forma?

J. A. – Para variar, a gente não se dava muito bem [risos].

A. G. – Só para manter a tradição? Rio, São Paulo...

J. A. – Para manter a tradição, a gente não se dava muito bem, não. E é tão... essa coisa da distanciação é tão grande, você pega o depoimento do Paulo Gil Soares, pessoa que eu sempre gostei, admirei e tal, o depoimento dele, o último depoimento dele sobre o Globo Repórter, ele não fala da gente. Não fala. Nós não tivemos importância nenhuma [risos]. Então, acontece o seguinte, para falar em documentário, duas correntes importantes do documentário se desenvolveram ali, praticamente a do Coutinho⁴ e a minha. E muito fortes, filmes com muita força, não era brincadeira. Mas a gente não se dava bem, porque a equipe do Rio era uma estrutura, e quando eu criei a de São Paulo, eu criei outra estrutura aqui em São Paulo, ligado à direção da Globo em São Paulo.

A. G. – Já havia a estrutura do Rio?

J. A. – Hein?

A. G. – Já havia a estrutura do Rio?

J. A. – Já havia a estrutura do Rio, que foi formada lá desde, a partir do Globo Shell, antes do Globo Repórter. E eu entrei já no começo, quando já tinha começado o Globo Repórter. Eu saí da Cultura e três meses depois estava lá na Globo. Era uma seção, era primeiro uma seção de reportagens especiais que eu dirigia, submetido ao Fernando Jordão, que era o diretor de jornalismo da Globo em São Paulo. Essas não se davam muito bem, nem o Fernando com a direção nacional do Jornal Nacional e nem eu com o

⁴ Eduardo de Oliveira Coutinho (1933-2014)

Rio, com - a Globo Repórter do Rio. Por causa dessa independência relativa. Meu diálogo era aqui, mas é coisa torta de grande empresa. Mas o Boni, por exemplo, vivia me pedindo coisas. Pedia para criar programa, eu criava o programa, para o Fernando também... sempre comigo, especiais, mesmo que fosse pelo Fernando, porque Fernando era o meu chefe, que era diretor de jornalismo. Embora a seção de especiais tivesse uma autonomia muito grande, era muito diferente, então acabava tendo uma autonomia muito grande. E depois que eu saí da direção, eu resolvi fazer filmes fora da Globo. Eu saí da Globo em 78, eu ganhei o Festival de Gramado, eu me demiti da Escola de Comunicações e me demiti da Globo, e comecei a filmar como independente, contratado. Aí o Fernando assumiu o setor de reportagens especiais e transformou em um departamento, uma coisa maior, de reportagens especiais, foi o Fernando Jordão. A diferença de visão eram grandes (sic) entre o pessoal do Rio e a gente de São Paulo. A gente tinha uma... A nossa visão envolvia uma carga social maior. Então, mesmo nos filmes, comparados os filmes do Coutinho e os meus, a carga social está mais nos meus, a carga de crítica social está mais nos meus. O Coutinho tem um refinamento, um grande refinamento, que marcou a obra dele inclusive, um refinamento mais teórico, mais intelectual e político, uma postura política e tal. Tanto é que dois filmes circularam muito por aí como uma dupla, que era um filme do Coutinho, que eu acho que era o... do coronel, como é que chama?

A. G. – Teodorico.

J. A. – É, o “Teodorico”⁵ — e o “Caso Norte”. Era muito comum ter sessões por aí onde passavam os dois filmes, que eram dois filmes com linhas diferentes e fortes, reveladoras. Eu acho o Globo Repórter de uma importância muito grande. Imagina você ter um filme como “Caso Norte” e ter uma audiência de... sei lá, 80%! Porque era assim, não tinha competição, é Globo. Quando estourava era - Jornal Nacional, novela -, era lá em cima, era o Brasil inteiro vendo, e filmes com autores como éramos, como o Coutinho, eu, o Capovilla, um trabalho excelente no “Último Dia de Lampião”, por exemplo, do

⁵ Theodorico, o Imperador do Sertão – documentário de 1978.

Capovilla, o Walter Lima. Eram autores que... Era uma coisa importantíssima a gente ter aquela audiência absurda que a gente tinha. É claro que isso alimentou muito - muito preconceito, muito preconceito entre os cineastas; mas os cineastas são muito preconceituosos, eu já falei disso, agem muito corporativamente e tal, e também agem muito defendendo seu território, são territorialistas; e também muito preconceito de esquadado tipo assim: “Ah, se passou na Globo não interessa”. Eu briguei muitas vezes, publicamente, por causa disso, de receber esse tipo de acusação. Acusação de “se passou pela censura não presta” e “se passou na Globo não presta”. É uma visão idiota, simplista, da realidade e da cultura. E perguntar ao contrário, — quando passa é ótimo, esses filmes que estão aí, que passam pela censura estão todos ótimos, [riso] passa pela censura e não passam na Globo, são maravilhosos. É uma idiotice, é uma visão de uma estreiteza assim absurda. Mas teve uma importância muito grande, eu acho. Casada com outra coisa, também, que eu acho que foi importante, são conquistas dos cineastas documentaristas da minha geração também. Se você contar, o Vladimir, eu, o Bodanzky depois, mais tarde, também o Silvio Tendler, nós fomos cineastas que conseguimos colocar nossos filmes nos cinemas, e também brigamos para colocar nossos filmes nas sessões oficiais dos festivais, e não nos porões, onde geralmente se exibiam os nossos filmes. Então todos nós tivemos filmes no mercado, somente nos anos 70 e 80, tivemos filmes no mercado, em sala de cinema e nas salas de festivais, salas principais de festivais. Praticamente nós, não sei se estou esquecendo de alguém mais nesse período até a abertura política, nos anos 70 tem a abertura política, quem mais conseguiu fazer isso. Mas eu acho que era basicamente o Vladimir, eu, o Bodanzky e o Silvio Tendler, não sei se tem mais alguém. Eram poucos, mas foi uma conquista para a gente. Porque eu tive “Paulicéia Fantástica” e tive o “Céu Aberto”, documentário exibido na sala de cinema. E o Vladimir teve - não sei quais foram os filmes -, o Silvio Tendler também já começou assim, nos anos 70, o primeiro filme dele acho que é anos 70 ainda, não é, o Jango?

A. G. – Em 70?

J. A. – Ou 80? O Jango?

A. G. – Eu acho que é 80, mas eu não tenho certeza.

A. C. – É 80.

J. A. – Oitenta já, quer dizer, bem mais tarde do que a gente, mas já começou com um filme indo para o cinema, o que foi importante. Aí você vê, hoje, você abre o jornal qualquer dia aí e vê a programação, você vai achar um, dois, três filmes documentários brasileiros nas telas de cinemas. , - Não existia isso. Esses que eu citei são os pioneiros, nesse sentido.

A. G. – E a que você acha que se devia essa possibilidade de experimentação no Globo Repórter e mesmo essa... Não só a permissão para experimentar, mas a defesa disso em alguma medida. Porque você falou que a Globo quis bancar até o fim a transmissão de “Wilsinho Galiléia”, que a gente sabe do “Theodorico”, por exemplo, que não queriam, queriam censurar dentro da Globo, mas no fim...

J. A. – Mas o “Theodorico” é bem mais tarde, é mais tarde. Quando que é o do “Theodorico”?

A. G. – Setenta e oito?

A.C. – Eu acho que é mais.

J. A. – Não.

A. G. – Não, 82.

J. A. – É 80.

A. G. – Não, sabe que eu acho que não.

J. A. – É anos 70 ainda?

A. G. – Eu acho que sim.

J. A. – Pois é. O “Wilsinho” é 78, o “Caso Norte” é 77.

A. G. – Mas eu não tenho certeza, eu vou olhar depois.

J. A. – É capaz de ser mais ou menos na mesma época.

A. G. – É.

J. A. – A Globo estava muito...

A. G. – Já tinha essa consciência, que você mencionou, de um projeto de abertura? Que eles já estavam engajados e se preparando para isso?

J. A. – Estavam se preparando para um momento de abertura, estava preparando para um movimento de abertura. E a Globo também tinha esse lado de comprar as coisas, como mantinha o Dias Gomes, como mantinha a gente e tal, mantinha o Coutinho, eu, o Walter Lima lá dentro, o Fernando Jordão, então a Globo tinha essa coisa. Mas internamente, muito problema. Tanto que depois que eu saí do Globo Repórter, eu saí da Globo, eu continuei fazendo, eu fiz algumas coisas. O próprio “Wilsinho” é produção independente, é produção da Raiz, não é da Globo mais. Então eu continuei, fiz mais algumas coisas com a Globo. O último filme era sobre educação, eu fiquei um mês filmando pelo Brasil, fui para o nordeste e tal, E o filme era muito rico sobre essa questão da educação e tal. Eu tinha colocado Paulo Freire, enfim. Aí eu entreguei o filme pronto, Alice Maria.... eu combinei com a Alice Maria de ver, já não era mais o Armando (Nogueira), era Alice Maria. Combinamos de ver no dia seguinte. Quando eu cheguei lá à tarde falei: “Bom, nós vamos ver o filme?”. Ela falou: “Não, eu já vi de manhã”. Aquilo já bloqueou a minha relação com ela. Eu falei: “Como viu? O filme está sendo

apresentado para discutir, para saber se for fazer alguma alteração e tudo, mas é alteração para discutir com você e para ver se eu incorporo; o filme está montado, então como é que você viu sem eu estar?”. – “Ah não, vocês precisam parar com essa mania de autores aqui e tal”. – “Essa mania foi boa para a Globo, porque nossos filmes sempre tiveram sucesso”. – “Ah não, isso acabou, esse negócio de autores e tal, tem uma série de modificações que eu anotei e queria passar para você”. Eu falei: “Eu não vou aceitar nenhuma”. – “Ah, vocês são custosos, não dá mais, tem que ser, a Globo acabou com essa história, agora é coletivo e tal”. Eu falei: “Eu não vou aceitar”. Resultado: eles arquivaram o filme, não exibiram o filme; me pagaram, arquivaram o filme e nunca foi exibido. A Globo tem essas coisas também, internas, muito complicadas. Às vezes não era só a relação da Globo no exterior, mas às vezes era um problema interno, dentro da Globo, que era muito difícil, e às vezes isso agravava mais o outro. E em São Paulo a gente estava longe disso, estava longe dessa questão, mais distante. Por exemplo, o Boni -, só para ver como é que era diferente. - O Boni fazia muito isso: mandava uma mensagem para uma pessoa para fazer tal coisa, ou para fazer uma matéria para o “Fantástico”, ou para fazer para o “Domingo Gente”, ou para o “Esporte Espetacular”, ou para mudar alguma coisa, ele já mandava tudo como era para ser feito. O pessoal era apavorado, ia lá e fazia tudo o que ele mandava. Aí faziam, ele descia a boca, e eram as expressões terríveis: “Quem foi o idiota que fez esse trabalho tal, tal?”. Ele mandava para mim pedidos para fazer coisas... Eu fiz programa especial de uma hora, ou fiz pequenos programas para o “Domingo Gente”, às vezes, a pedido dele, para tratar de temas determinados, eu tratava do meu jeito. Ele mandava dizer como era para fazer, e eu jogava do lado, escrevia para ele como é que eu ia fazer, mandava, e ele falava: “Manda brasa, faz”. E ficava por aí mesmo, ia para o ar, não tinha uma crítica, não tinha nada. Quer dizer, era ao contrário [riso], aqueles que obedeciam acabavam levando o maior cacete, e comigo nada. Encontrei com ele mais recentemente, aí em uma conversa e ele falou: “Sempre fui seu fã e tal”. Mas... Você ver como é que são as relações! Ele era meu fã porque eu era independente, atrevido, [riso] porque o cara, o chefe lá, mandava fazer uma coisa, eu falava para ele que ia fazer diferente, mas ele dizia: “[Bom, faz mas... vai dar certo, então faz” Não entravam muito nas firulas políticas e no significado do

trabalho... Não entrava muito, não. Era eficiência ali. Então tem esse lado de grande corporação que é a Globo, às vezes agravava as crises.

A. G. – E falando nisso, a Reunião dos Produtores Independentes é de quando?

J. A. – RPI.

A. G. – RPI.

J. A. – A RPI foi lá no começo da carreira mais profissional e tal, e em sessenta e... Depois do “Liberdade de Imprensa”, em 68, a gente fez a TECLA. Eu, Ramalho, com mais o Trevisan, o [inaudível 20:37], mas a cabeça éramos eu e Ramalho. E, na verdade, a cabeça dirigente da TECLA era eu. E aí nós conhecemos o Person⁶. Eu conhecia o Person, mas aí a gente estabeleceu uma relação maior com o Person, se interessou muito e tal; e, como sempre, São Paulo muito a reboque do Rio; nós tínhamos que ir, não tinha jeito, porque o Rio criou a distribuidora de filme, e a gente ficou fora daquilo lá, não conseguia entrar. Aí dissemos: “Bom, nós vamos ter que fazer a nossa distribuidora aqui”. Aí combinamos, nós com o Person e a empresa dele, que era ele e o Glauco Mirko Laurelli, que era montador, que também era produtor, resolvemos criar a distribuidora. Aí convidamos uma pessoa do Rio para entrar, para poder ter uma ponte no Rio, aí fizemos a RPI, Reunião dos Produtores Independentes. Quem trabalhava lá administrativamente era o Glauco, politicamente era eu e Person. Começamos a distribuir filmes, distribuimos Miura⁷ [riso], o Miura do cinema brasileiro. Desde os meus “miuras”, o “Em Cada Coração Um Punhal”, o “Gamal”, até os filmes, “Meteorango Kid”, “Caveira My Friend”, era uma “miureza” terrível e tal. E a gente distribuía, eu e Person íamos lá nos exibidores, brigávamos com os exibidores, depois obrigamos a dobrar a semana... era terrível, uma briga terrível, eu e o Person juntos. E aí nós bolamos.. que o Person resolveu que faria um projeto que era mais comercial. Agora você imagina,

⁶ Luís Sérgio Person (1936-1976)

⁷ Kentaro Miura – desenhista de mangás (?)

o Person, um autor daquele tamanho com essa idéia, eu não gostava muito não, mas ele estava convencido. – “Aqui vai dar dinheiro e com esse dinheiro a gente toca um outro projeto meu”, que ele queria fazer lá e tal, acho que era “A Hora dos Ruminantes”, que era um projeto com o roteiro do Jean-Claude Bernardet, o roteiro dele e do Jean-Claude, “A Hora dos Ruminantes”, baseado no J. J. Veiga, um escritor goiano maravilhoso, fantástico. Aí ele fez o filme lá, que é o... Como é que chama? É um *cow-boy* caipira, terrível [risos] terrível! E ele não queria que eu fosse lá na filmagem, mas um dia eu fui na filmagem. Aí eu fui lá na filmagem, cheguei lá, ele estava perto de uma piscina, sentado na cadeira, e bebia e tal, mas arrasado. Porque ali ele, fazendo, percebeu aquilo lá, arrasado, e dirigindo aquilo, o filme, e e falando inglês: “*Stop!*” e tal [risos]. Mas não queria que eu fosse lá, porque ele viu a **onda**. Ele fez o... Como é que chama o filme? É... bom, depois vamos ver aí. E o filme, além de tudo, foi um fracasso, como não podia deixar de ser. Quer dizer, um autor do nível dele fazendo uma bobagem de um filme comercial, bobo. O filme acabou sendo um fracasso. Que é a reiteração de uma questão do cinema brasileiro, a coisa mais comum do mundo, que eu ouvi a vida inteira, dizendo: “Não, João, olha, eu estou com um projeto mais comercial e tal...”. Aí faz um projeto comercial, e é um fracasso. Isso é uma coisa repetitiva na minha história. O próprio Ramalho, com a formação que nós tínhamos toda, de esquerda e tal, fez o “Anuska, Manequim e Mulher” pensando que aquilo seria um sucesso, com o Francisco Cuoco no auge da carreira dele na TV e tal, e... enfim, e o filme foi um fracasso [risos]. Quer dizer, eu, na minha vida, nunca acreditei nisso, que... Quando o Ramalho tinha esse projeto, o meu projeto era um filme que chamava “Horizópolis”, que é a história de um líder populista que é cassado depois de 64 e tal. Mas de novo repetiu, porque o – “Anuska” era para dar dinheiro e aí o Ramalho produziria o meu filme. O “Panca de Valente” – era o “Panca de Valente” o nome do filme do Person - era para dar dinheiro para ele fazer um filme autoral. Então o – “Anuska” não deu dinheiro para fazer o meu filme e nem o “Panca de Valente” deu dinheiro para o Person fazer o dele. E a gente continua escutando isso a vida inteira, essa história, essa lengalenga de: “Não, o meu projeto é mais comercial” e tal.

A. G. – É curioso isso. Desde a...

J. A. – Projeto comercial, só se o Estado der dinheiro para você fazer o próximo. É o que nós estamos vendo aí. Só se o Estado bancar. Você faz uma bobagem, imitando a televisão, isso não cria nada e... sujeito a fracassos também grandes, retumbantes, e depois, para você fazer o próximo, você tem que ir lá pedir dinheiro para o governo de novo para fazer o próximo filme. É o que acontece. É tudo uma balela.

A. G. – Eu ia fazer...

J. A. – Nossa Senhora! Esgotou, hein.

A. G. – Está cansado?

J. A. – Hein?

A. G. – Está cansado?

J. A. – Estou, estou cansado, mas... Não sei se vale a pena fazer alguma coisa mais.

A.C. – Temos ainda um tempinho, se...

A. G. – E quando se encerra a reunião? A Reunião de Produtores Independentes vai até quando?

J. A. – Se encerra logo, porque eu... Aí eu estava numa agonia terrível, em 68, aí eu fiz o “Gamal”, “Em Cada Coração Um Punhal”, que era um “miura” danado, me endividei em banco para fazer o filme, depois tive que vender os filmes baratinho para o Galanti, para poder pagar o banco; e a RPI, com esses “miuras” todos, foi para o buraco também, então durou... durou três anos.

A.C. – Só para a gente fechar.

J. A. – Du rou três anos. Sabe o que é que deu dinheiro na RPI? O Glauco tinha dirigido um filme do Mazzaropi. Então o Glauco conseguiu levar alguns filmes do Mazzaropi para a RPI. E eram os filmes do Mazzaropi que sustentavam a RPI, porque os nossos filmes, zero.

A. G. – Mas qual você acha que seria um modelo viável?

J. A. – Ah, não tem modelo viável no Brasil. Para ser viável o Brasil também tem que ser viável, e o Brasil é muito difícil; porque aqui não é uma Honguecongue⁸ declarada, mas é uma Honguecongue. Isso aqui é o... Nós não conseguimos quebrar essa formação cultural brasileira absolutamente envergonhada e dependente, dependente culturalmente. Então... a estratégia do cinema americano de colocar o cinema americano como o cinema universal, ela deu certo. Inclusive porque o cinema americano foi revelador de um processo de transformação profunda da sociedade, das lutas, os valores, os valores do capitalismo, o protestantismo, os valores individuais, onde a política não presta, a justiça é corrupta, mas os indivíduos são extremamente valorosos e éticos e corajosos, heróis, então essa marca da formação do capitalismo americano criou um cinema épico americano. Em qualquer lugar que exhibia, as pessoas se identificavam com aquilo, com esses valores, então o cinema americano conseguiu isso, conseguiu criar uma identificação dos povos, todos os povos com ele, como se eles... Eles é que são o cinema nacional, e nós... É muita ironia sobre isso, porque nós então tínhamos que viver como os mais pobres da sociedade, isto é, aqueles que não tinham possibilidade de sonhar com aqueles benefícios da ascensão do capitalismo, como as camadas mais populares da sociedade, que não tinham aqueles sonhos. Aqueles sonhos encantavam a classe média, aqueles ideais todos de aventura, de conquistas, de mulheres bonitas, de homens heróis, bonitos e tal. Aquilo era um encantamento muito grande sobre a classe média, que era o público do cinema. Isso é muito difícil de quebrar. Hoje, você liga o rádio, (eu ando muito de carro, ligado o rádio), aí entra o comentarista de cinema, fala do cinema brasileiro, fala mais ou menos, o que é; quando entra o cinema americano, eles sabem o

⁸ Hong Kong aporuguesado.

roteirista, a mãe do roteirista, o pai, o filho que está aonde lá, o americano dá as regras e tal, ficam indignados porque um filme ganhou o Oscar e o outro não ganhou, como se tudo fosse nosso, como se fosse uma coisa que estivesse ao nosso alcance. É uma devoção completa à indústria cinematográfica norte-americana. E isso está enraizado na sociedade. Eu acho que o cinema brasileiro está muito bem quando consegue ter 10% de audiência, que já é uma luta terrível para conseguir esses 10% do mercado. E manter nesses 10% já é uma luta, é uma conquista muito grande. Eu acho que são mudanças culturais, o cinema brasileiro não pode inventar o país. A vantagem da televisão nesse sentido era a vantagem que nós víamos na época, desde o “Hora da Notícia” e do Globo Repórter. Eu faço um filme como o “Caso Norte” e atinge milhões e muitos milhões de pessoas ali. Então, um poder de comunicação violento, muito grande, e ao mesmo tempo... nunca é tudo bom -, ao mesmo tempo problema, porque ao mesmo tempo é a TV, a própria TV usa também a gente para ajudar a legitimar a própria televisão como retrato do país. Não tem ilusão. Mas é o que eu falei, a cultura se faz nas dobras do sistema, então... Nós não somos castos. Trabalha na realidade, na vida, como ela existe, nas brechas que a vida nos oferece para trabalhar. Mas a televisão tem essa vantagem, que foi muito desdenhada. Eu vou dizer uma coisa a vocês, na época em que eu fazia esse trabalho, eu tenho noção exata... tenho noção não, eu tenho convicção, pelo que eu acho e pela repercussão que sempre teve esse trabalho também, e continua tendo, que era importante —, em muitos debates, eu era acusado de ter ido para a TV. Acusado assim. Eu participava muito dos encontros nacionais... encontros anuais de cine-jornalismo, televisão, e sempre estava nas mesas e tal. Mas era frequente eu ter que me defender por estar na televisão. Era essa estreiteza também. É a mesma estreiteza que eu disse. Uma exibição no Museu da Imagem e do Som dos meus filmes, dos primeiros filmes do “Hora da Notícia” e os primeiros da Globo, justamente os dois que foram proibidos no começo. O pessoal do Museu da Imagem e do Som soube e... bom, precisava discutir essa questão, aí programou lá para passar uns filmes meus lá. Eu saí do cinema numa maior briga com algumas pessoas da platéia, inclusive cineastas que são meus amigos hoje, são mais novos e tal, porque... um deles declarou, assim antes, lá, dizendo: “Olha, eu vim aqui por curiosidade, mas esses filmes, se passaram pela censura, passaram na TV, não deve ter interesse nenhum”. Não vou dizer o santo, mas isso

aconteceu dessa forma. E são pessoas... são cineastas, jovens cineastas, mas uma visão estreita, completamente estreita, incapaz de ver o que é que estava por trás desse trabalho nosso e tal, qual a importância desse trabalho. E esse preconceito muito grande, foi muito grande, esse preconceito foi muito prejudicial. O cinema brasileiro podia ter se aproximado mais da TV. Na verdade, o preconceito barrou muito.

A. C. – Então podíamos puxar para os dias atuais, o momento atual.

A. G. – Eu tenho duas perguntas que eu...

A. C. – Antes do momento atual?

A. G. – Não, não. Mas eu queria saber mesmo se você não está esgotado, porque a gente também não quer forçar a barra.

J. A. – O quê?

A. C. – Ele é jovem.

A. G. – Ele é jovem.

J. A. – Não, cansado. Porque aí eu não sei se rende mais. Se não fica uma coisa já repetitiva.

A. C. – Não, não. gente também está ocupando o seu tempo.

J. A. – Hein?

A. C. – A gente também está aqui, você está nos cedendo esse seu tempo.

J. A. – Não, não é isso. É que chega uma hora que você está esgotado também de idéias, você está repetindo coisas. Eu não sei.

A. C. – Deixa eu perguntar, ver se é isso...

A. G. – Vai em frente.

A. C. – É que no momento você é presidente do Memorial da América Latina, depois eu queria que você dissesse desde quando você assumiu, para a gente ter isso registrado. Deve ser um cargo que definitivamente te absorve muito em termos administrativos, mesmo políticos. E queria saber se você tem algum projeto, se pode revelar, voltado para o cinema, que esteja na sua cabeça, que você esteja amadurecendo, que seja?

J. A. – Não, eu tenho. Eu já fui secretário, e quando eu era secretário também não filmei, mas não quer dizer que eu não tivesse projeto, eu tinha projeto para cinema. Que acabou o meu mandato, eu saí do governo e tal e fui filmar. Eu tinha feito o Vlado, fui filmar o “Veias e Vinhos”, depois fiz uma série para a TV Brasil que chama “Travessia”, que é, mais uma vez, é a travessia sobre a ditadura, o que aconteceu com a minha geração, ou algumas gerações antes da minha e tal, desde antes de 64, o que aconteceu com a gente e como foi a saída, a volta para a democracia, problemática. É uma série muitíssimo interessante, muito interessante, muito rica, reveladora. E depois eu fiz um piloto para uma nova série que se chamava “Na Sombra da História”. O que era o piloto? Era falar na história do Brasil, mas não como passado, mas ver qual o significado que a história do Brasil tem para as pessoas hoje. O projeto é muitíssimo interessante, porque eu filmei na rua, com as pessoas lendo trechos da história brasileira, e aí junta gente, cria polêmicas e tal. O filme é sobre a história mas sobre como é a história vista hoje, o que a história é hoje para as pessoas. Isso vai virar uma série de TV, que eu não vou fazer porque eu vim para o Memorial, eu cedi para outra empresa e vou ficar só como autor, não vou produzir mais; mas como autor da idéia, porque vai ser dirigido também por outras pessoas e tal. Vai ser uma série de TV, já está negociado. Eu tenho alguns projetos de cinema, um longa- metragem musical, que chama “Bebê de Poliana”, é um musical meu mesmo, com

script todo meu, o Arrigo Barnabé é que faria a música, e tenho um projeto mais ambicioso que é o “Vila dos Confins”, uma adaptação do romance do Mário Palmério; que é muito interessante, porque é uma leitura minha, que eu acho que é correta. A história se passa em 55, que é baseada em aventuras dele, do Mário Palmério, como candidato a deputado, pelo interior do Brasil ali; e a partir daquela história dele, das anotações dele, ele transformou aquilo em um romance fictício. A cidade chama Vila dos Confins. E então o deputado, que seria baseado nele, está lá apoiando um candidato para prefeito, contra um coronel. Então a leitura que eu fiz do romance é impressionante, porque o deputado leva idéias adquiridas no Rio, ele já mora no Rio, é adaptado às coisas da modernidade, mudança, democracia e tal. E ele está ali, justamente, se confrontando com o coronel, que é o contrário disso. Curral eleitoral, padrinho de milhares, de centenas de crianças, e o domínio do coronel na região. Então eu disse: - “Olha, o livro está retratando a mudança de um país rural para um país urbano”, porque era o que aconteceu naquele momento. Juscelino é candidato naquele momento, ganha a eleição, vai para a construção de Brasília, e explode uma cultura urbana brasileira, que era a música, o teatro, o cinema, tudo, explode uma cultura urbana no Brasil. O Brasil vira uma potência cultural, na verdade, a partir desse processo. Então a história se passa justamente na clivagem ali, no momento de transição. Antes era Getúlio e depois era Juscelino, antes era rural e depois vira... E o embate ali é exatamente isso, é um cidadão já urbano, com as idéias urbanas dele, e um coronel. E a relação deles é muito interessante, a relação que se estabelece entre os dois. Então é isso que eu quero fazer, mas eu agora não penso nisso, porque o projeto está parado, e tenho expectativas também aí correndo, eu espero que se cumpram, e se eu conseguir produção para o filme... Eu passei a produtora para outra, para o meu filho, e se conseguir, aí eu vou ver o que eu faço. Ou eu tiro uma licença do Memorial ou me afasto para voltar a fazer cinema. Porque eu vou voltar a fazer cinema. As duas coisas são as duas narinas minhas, [riso] eu tenho que respirar o cinema e a política.

A. C. – Eu juro que é a derradeira agora.

A. C. – O cinema hoje, você vê alguma importância no cinema como projeto, seja ficcional, seja documental, mas... Uma idéia recorrente, também, nessas entrevistas: “Ah, um dia a gente acreditou na força do cinema como uma ferramenta de trabalho, de mobilização do coletivo, do povo, de se fazer e acontecer as vontades ou um projeto de povo”; e “Ah, hoje estou desacreditado disso e faço cinema porque é isso que eu gosto de fazer”, ou “não tenho mais a pretensão de mudar o mundo com o cinema ou mudar alguma coisa no mundo com o cinema”. Por outro lado... Não sei se por outro lado, mas também essa formação, essa proliferação de cursos de formação na área de cinema, a acessibilidade dos equipamentos etc., é muito acesso ao fazer cinema, ao assistir as coisas, você pode assistir na Internet etc. Então, o que você acha do cinema hoje?

J. A. – Você sabe que... Eu às vezes, eu tenho um pouco de sangue quente para essas coisas. Essa perda de perspectiva e tal não é coisa do cinema. A perda de perspectivas, de mudanças é uma coisa da sociedade, então nada na sociedade nos leva a ter esperança sobre nada. Quando vem esse relatório sobre clima, aquilo se encaixa dentro de uma desistência da humanidade com relação ao futuro, e isso você pode encaixar em praticamente tudo. A queda do socialismo foi muito ruim, da forma como se deu. Outro dia me perguntaram quem que fez mais mal para a humanidade, eu disse: “Olha, eu acho que foi o Stalin”, porque o Stalin, o socialismo russo, o regime russo lá, apresentou para o mundo um projeto de socialismo que ninguém quer, nenhum de nós quer. Praticamente, debilitou tremendamente, quase que fulminantemente a idéia de socialismo, porque falava: “É isso que vocês querem?”. Então, talvez tenha feito um mal terrível, com repercussão imensa sobre o futuro da humanidade; e isso vai se casando também com - uma coisa tem muito a ver com a outra -, com a noção não mais de dificuldade de resolver as injustiças, as desigualdades, mas quase que a impossibilidade de mudar essas coisas, que nós cultivamos; nós cultivamos a possibilidade de romper com isso e ter uma sociedade igualitária, livre e tal. A humanidade perdeu essa idéia de que é possível. Se perdeu, você fala: “Então vamos viver assim mesmo, vamos viver assim”. Quem de nós puder subir e comprar nas Casas Bahia vai subir e vai comprar nas Casas Bahia, não tem ilusão de mudar o mundo. O cinema não inventou isso, o cinema está nesse mundo, então se você for ver os filmes brasileiros, os filmes estão revelando o quê? É uma classe

média sem perspectiva, com pequenos probleminhas, às voltas com dificuldades, com questõezinhas e tal. Quem sou eu, para onde que eu vou? O cinema brasileiro está marcado por esse cinema. E se você for pensar, o cinema brasileiro está documentando o que está acontecendo no mundo. Há uma desistência muito grande no mundo com relação ao futuro, tanto que parece piada, mas não é não. “Quando descobrem um planeta no universo que parece com a Terra, todo mundo fica feliz — “oba! Porque é para onde nós vamos. Nós vamos para lá, como se fosse solução para alguma coisa. De repente, até tecnologicamente, o desenvolvimento é muito grande, daqui a pouco tem condição de criar naves que levem você para outro planeta. [risos]. Mas você vai levar para lá os mesmos problemas. Para onde for, vai levar tudo, Como se esse fosse o problema. Renascer num espírito forte de mudança é tempo. E a outra coisa, você luta, como nós lutamos nos primórdios aí do cinema de autor, cinema independente, então estamos nós aí os veteranos. Apanhamos para burro, fomos teimosos, fizemos e tal, tal. Mas aquilo ali uma hora pega, às vezes, as pessoas querem fazer, vira uma profissão. Para mim era profissão também, mas a profissão era o lado menor daquilo, da atividade. No fundo era o lado menor da atividade. Queria viver daquilo, mas eu queria que a minha criatividade, o meu cinema autoral, eu queria me sustentar com aquilo, mas era a preocupação segunda, terceira, sei lá. Mas e as pessoas que vão chegando? Querem trabalhar. Inclusive uma discussão, que surgiu há muitos anos já, que era dizer: “Ah, mas cinema de autor”. Não pode, tem que arranjar um trabalho, não pode quer fazer tudo. E as pessoas querem trabalhar, o cara que é continuista, o cara que é fotógrafo, não pode ficar tomando o emprego dessas pessoas, é o trabalho deles. É claro que eles gostam de cinema, mas aí é a questão do trabalho vai ficando maior, vai virando profissão, vai regulamentando a profissão, vai criando órgãos de regulamentação, instituições, associações, são muito corporativas, autodefensivas e tal. Então, o que eu vou fazer, vou falar que não? - “Não era isso que eu queria!”. Não dá para dizer. Nós ajudamos a criar um cinema, e ele deslanchou e agora os cineastas que se virem aí na sociedade, e cada um pense como é a sua relação com a sociedade e o que ele quer fazer. Não há projeto político embutido na produção cultural cinematográfica hoje, como tinha no meu tempo, como tinha no tempo do Vladimir, do Glauber, do Nelson, não tem política embutida. Agora o projeto é... Os filmes estão revelando a vida como está no Brasil. É um filme atrás do outro, pode ficar

vendo, um filme atrás do outro. Uma falta de saída tremenda, os personagens que não são heróicos, que não são dramáticos, que não têm nada muito grave. Então... É o cinema, uns mais bem realizados do que outros, mais criativos e tal, mas é o cinema. Eu acho o seguinte. Isso acontece muito na indústria cinematográfica americana, com toda a crueldade, às vezes, dos seus produtores, se instituiu e nem por isso deixou de conviver com autores fortíssimos, que a gente gosta, todos nós gostamos, são autores. Então você nunca sabe, você não sabe. E se você vai ver agora, mesmo na indústria cinematográfica, mesmo na americana, que uma parte grande do público já se relaciona com o cinema como com os autores. Identifica os autores, quem são, o autor que fez tal coisa e tal. Eu acho que essas coisas dão volta, de repente as próprias mudanças no país também, no mundo, de repente a retomada de forças, surgimento de forças novas, transformadoras aí que você não sabe de onde vem, de repente vão alterar também o tônus da produção cultural, porque a produção cultural no mundo agora é de uma passividade terrível. Não é só no Brasil não, não é só brasileira, uma passividade muito grande. Acho que acabou a era das ditaduras no mundo. As que estão ainda aí são resquícios, como essas da Coreia do Norte, do Irã, são resquícios, parecem que coisas pré-históricas hoje. Mas na verdade, para a humanidade, aquela era das ditaduras e das guerras imperialistas, aquilo acabou, não estão mais aí. Não tem é futuro, estamos sem futuro. O futuro é o planetinha que o astrônomo descobre de vez em quando. Mas isso muda, isso são momentos. Eu sou muito ligado a pensadores, assim em momentos difíceis e tal, Idade Média, então tem um deles — que eu não lembro mais quem é direito —, que fala: “Não, tem hora que não dá, que é difícil até pensar, é proibido até pensar”. Mas pensar, ninguém vai me impedir de pensar. E deixar escrito alguma coisa, nem que seja a mão, para daqui a mil anos, isso aí a gente pode fazer. Tem momentos que são muito difíceis para a intelectualidade, para os artistas e tal, e eu acho que a gente está vivendo um momento desse tipo. Talvez a profissão esteja andando, tenha esse espaço, televisão, mas sem muitos sonhos, sem muito vigor. Então eu vejo os filmes hoje com esse espírito assim, acho tudo um pouco vazio, mas ao mesmo tempo é tudo refletindo....

A. C. – Em outro contexto, mas você se mantém fiel a uma afirmativa sua: ‘um filme é um filme’?

J. A. – Um filme é um filme.

A. C. – Isso é você quem disse.

J. A. – O filme é sempre um filme. Eu estou falando, mesmo esses filmes que eu vou lá e às vezes eu acho que aquilo é uma coisa muito morosa, um pouco sem perspectiva e tal, são filmes, eles estão revelando coisas e, eventualmente, vão ser valorizadas depois, não sei. Você não pode impedir. Você está em um momento de luta, ou está num momento de afirmação cultural, política e tal, eventualmente você está refletindo isso; mas o momento, hoje, para quem cria é outro, completamente diferente. Você vai ser rebelde em quê? Você vai dirigir a sua rebeldia, a sua inquietação em quê? Eu acho que as pessoas estão mais captando isso do que conseguindo transmitir qualquer inquietação.

A. C. – Traduzir.

J. A. – É.

A. C. – Temos que agradecer.

A. G. - Sim. Muito, muito obrigada.

A. C. – *A gente queria que você preenchesse só aqui.*

J. A. – *Hein?*

A. C. – *Preenchesse aqui a...*

J. A. – *Eu autorizo a usar a minha entrevista.*

A. C. – Devidamente.

J. A. – Devidamente. Eu vou assinar. [risos].

A. G. – Ele não assinou da outra vez, não é?

A. C. – Não, não assinou.

A. G. – Deixar tudo bem. Está aberto.

[FINAL DO DEPOIMENTO]