

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.

DA-RIN, Sílvia. *Sílvia Da-Rin (depoimento, 2016)* Rio de Janeiro, SP. 22 pp.

SÍLVIA DA-RIN
(depoimento, 2016)

Rio de Janeiro

2016

Nome do entrevistado: Sílvio Da-Rin

Local da entrevista: Rio de Janeiro - RJ

Data da entrevista: 16 de março de 2016

Nome do Projeto: Memória do cinema documentário brasileiro: Histórias de Vida

Entrevistadores: Adelina Maria Alves Novaes e Cruz e Thais Blank

Câmera: Débora Vieira e Maíra Lemos

Transcrição: Silvia Oliveira Cardoso

Data da Transcrição: 17 de abril de 2016

Conferência de fidelidade: Lucas Andrade Sá Corrêa

Data da conferência: 30 de maio de 2016

****** O texto abaixo reproduz na íntegra a entrevista concedida por Sílvio Da-Rin em 16/03/2016. A consulta à gravação integral da entrevista pode ser feita na sala de consulta do CPDOC.

Entrevista: 16.03.2016

A.C. – Deixa eu tirar essa coisa desse crachá, que eu esqueci.

S.D. – Muito bem, Adelina. Você está há muito tempo lá no CPDOC?

A.C. – Estou. Nossa, estou lá desde... entrei estagiária, aquelas coisas, mas em 1976.

S. D. – Isso é um gravador?

T. B. – É, um ediolzinho. Pode até botar mais perto.

S. D. – Trazer mais perto.

A. C. – Se quiser...

S. D. – Você sabe que a lei regra de ouro do som é esse, não é? O segredo das gravações é a distância entre o microfone e a fonte sonora. Então, quanto mais perto você tiver, você tem a melhor relação figura e fundo, ou seja, o melhor recorte entre a gravação e o fundo.

As gravações vão se deteriorando quando a figura começa a ficar indiferenciada do fundo – o fundo está muito presente. Então, quando a gente chega aqui assim, e fala perto do microfone, tem uma ótima relação figura e fundo. Aí, quando vai se afastando... presença dos sons que reverberam na sala dificulta essa plena inteligibilidade, prejudica esse recorte, que deixa de ser *sharp*, e passa a ser uma coisa mais misturada. Então, nunca hesite, nunca tenha timidez em relação a aproximar o microfone da fonte sonora.

T. B. – Ótimo.

S. D. – Essa é a regra de ouro.

T. B. – A gente está querendo fazer uma oficina de som para ver se a gente melhora nas nossas habilidades...

S. D. – Mesmo que o microfone fique aparente, mas não importa. Ele vai estar aparente porque ele é um microfone, a função dele é captar a energia sonora, ele está cumprindo a sua missão, sua função. Então, aproxime mesmo.

T. B. – Está.

S. D. – E aí adequa, evidentemente, o volume de gravação, para não ficar muito perto com um som distorcido. Você adequa. Mas, afastar o microfone da fonte sonora é sempre uma coisa complicada.

A.C. – Acho que está até um pouco afastadinho, não é?

S. D. – Não. Acho que estamos bem, estamos relativamente bem. Eu estou muito afastado em relação àquele da câmera. Acho que o som vai valer aqui.

T. B. – Mas tem a lapela.

S. D. – Ah, é verdade...

T. B. – Estamos salvos pela lapela.

S. D. – Estou lembrando.

A. C. – Daí a opção, não é não?

S. D. – Bom. Se vocês precisarem de... Adelina, estica a mão.

A. C. – Qual? Fala.

S. D. – Ali em cima, você vai encontrar uns protetores de copo. Traz eles para cá, bota aqui para perto, e aí as meninas vão se distraindo. Bom, então quando vocês quiserem. Vocês querem começar por onde?

T.B. – Bem, a gente vai apresentar um pouquinho o projeto.

A. C. – O projeto. É melhor, não é?

T. B. – Faz o cabeçalho?

A. C. – Faço, mas apresenta o projeto antes.

T.B. – Antes. Eu não sei se você chegou a olhar o link, Silvio. É um projeto que a gente começou já tem alguns anos, chama Memória do Cinema Documentário Brasileiro: Histórias de Vida. É um projeto de História Oral. Dentro dessa metodologia de História Oral do CPDOC, de fazer entrevistas de histórias de vida, com personagens que a gente considera importantes e relevantes para aquele tema que a gente está estudando. Nesse caso, Memória do Cinema Brasileiro. A gente fez um recorte inicial. Que começou com pessoas de uma geração que começou ali no Cinema Novo. Agora a gente já começou a incorporar outras pessoas. Mas tinha você também. A gente já estava com o horizonte. Há um tempo que a gente queria te entrevistar. Então é isso. Vai ser basicamente uma entrevista que mistura história de vida, origens familiares, trajetória, com a relação com o cinema, e como você foi se desenvolvendo dentro do cinema documentário, principalmente, que é a nossa questão principal.

S.D. – Está ótimo. Eu só tenho um pedido, que é receber uma cópia, seja em DVD, seja um cartão, na mídia que for mais prática para vocês. Tão logo seja possível. Não tenho pressa. Mas que não caia no esquecimento eterno.

T. B. – Está. E a gente faz uma transcrição, essa transcrição passa por uma conferência de fidelidade. Também, se você quiser, antes de a gente colocar lá no site, a gente pode te mandar e você dizer: “Olha, isso aqui você pode cortar, não quero que apareça”.

S.D. – Fiquem à vontade, é muito pouco provável que eu corte qualquer coisa que seja, mas se a metodologia de vocês é essa, eu acolho com muito bom grado.

A. C. – Isso é dentro de um programa que nós temos lá de História Oral. Não é uma entrevista jornalística, não é uma reportagem. A gente tem exatamente essa coisa do método de confrontar a trajetória pública com a sua história de vida. Então, qualquer coisa que não seja, que não deva constar, a gente não tem problema nenhum. E a gente manda a transcrição por escrito.

S. D. – Teu quadro está limpo? Ou você quer que eu tire alguma coisa aqui atrás, ou aqui na frente?

[Não identificada na gravação] – Está ótimo.

S. D. – Muito bem. Quem vai conduzir? Thaís?

T. B. – Eu e Adelina. Nós duas. A gente vai se revezando.

A.C. – Então, hoje é dia 16 de março de 2016, nós estamos aqui para entrevistar o cineasta Silvio Da-Rin, para o projeto Memória do Cinema Documentário Brasileiro: Histórias de Vida. Como entrevistadoras, estamos eu, Adelina Maria Alves Novaes e Cruz, e Thaís Blank. E na câmera, Débora Vieira e Maíra Lemos.

Queremos antes de qualquer coisa, agradecer por sua disponibilidade. Não vamos abusar, não é? Mas queremos saber. Temos aqui, enfim, um roteiro, que aí depois se você achar que ainda falta alguma coisa que complementa, fique à vontade. A gente tem um pré-roteiro, para perguntar.

T.B. – E aí a gente vai começar pelo início, origens. Onde você nasceu? Quando? Como é que era o seu contexto familiar?

S.D. – Eu sou carioca, virginiano. Nasci em 17 de setembro de 1949, na Beneficência Portuguesa, ali na Cândido Mendes, que era um hospital de excelência. Depois decaiu terrivelmente. Mas, morei na minha infância basicamente na Rua Corrêa Dutra, ali no Flamengo. Passei minha infância muito feliz, porque ao longo da minha infância muitos sobrados foram sendo derrubados ali no bairro e sendo substituídos por edifícios. Então, eu estava nas cercanias do Palácio do Catete assim. Palácio fica entre a Rua Silveira Martins e a Ferreira Viana, depois da Ferreira Viana vem a Corrêa Dutra, e esse era o meu quarteirão, portanto eu estava no segundo quarteirão contíguo ao Palácio do Catete, ao Palácio da República, ao Palácio Presidencial. Então, acompanhei aqueles fatos traumáticos, como o suicídio do Getúlio. Eu tinha uns seis anos de idade. Cinco, seis anos. E tive uma infância muito livre. Acompanhei o Aterro do Flamengo sendo feito, a terra sendo trazida do Morro de Santo Antônio em caminhões que eram despejados ali na Baía de Guanabara. Eu assisti a substituição das pedras onde eu me banhava – eu e minha família tomávamos nosso banho de mar na murada ali do Flamengo – por um grande aterro. Joguei muita bola, soltei muita pipa, no terro do Flamengo. Brinquei muito de cabana, na medida em que as casas iam sendo substituídas por edifícios. Gerava todo aquele material magnífico, aquelas madeiras, aqueles compensados que a gente fazia as nossas cabanas. Começava a brincar de casinha. Joguei muita bola de gude, búlica e triângulo ali nas calçadas da Corrêa Dutra. Jogava bola na rua também. Bola de meia. Infância muito livre¹.

A.C. – Uma infância infantil.

S.D. – Até os 14, 15 anos, quando minha família então... Eu tinha 14 anos, segundo semestre de 1964, um pouco depois do golpe minha família se mudou para Copacabana. E isso acarretou uma mudança absolutamente drástica. Eu passei por um período de adaptação na Copacabana, que era todo um outro mundo, onde eu não tinha um círculo de amizades. Meus amigos eram os colegas do Mallet Soares, até eu me transferir para o André Maurois, em 1967, em que eu pude me reequilibrar novamente. Mas esse primeiro período, de 1965, 1966, foi interessante porque me permitiu o descobrimento do Brasil. Eu era um adolescente, um pouco solitário ali em Copacabana, que passei a procurar meus caminhos, nas lojas de discos, no cinema, vendo a programação, no jornal, de teatro, shows de música. Então, acompanhei aquela transição da Bossa Nova para MPB, assisti várias peças de teatro. O *Opinião*, que estreou ainda em 1964, perto do final do ano. Depois o *Liberdade, liberdade*, também do *Grupo Opinião*. Muitos shows de música, em teatros, em

¹ O mais próximo do que foi possível ouvir.

escolas, não é? Santo Inácio, por exemplo. Eu me lembro de um show com figuras notáveis da Bossa Nova ainda, da MPB.

E eu ia atrás dos filmes, fui descobrindo o Brasil um pouco através do cinema. Por meio do cinema descobri, por exemplo, *Gimba*, um filme do Flávio Rangel, que é um dos primeiros filmes filmados em favela. Claro, o *Rio, 40 graus* já tinha sido feito muitos anos antes, não é? Mas, ele permanecia um pouco isolado ali. Ele não gerou uma vertente. E o *Gimba* era um texto do teatrólogo Flávio Rangel, que foi transformado em filme, dirigido por ele. O único filme que ele dirigiu. Com uma desregularidade, muitos problemas, mas de qualquer modo aquele mundo da favela, aquilo para mim foi uma grande revelação. E começou a me atrair para os ensaios na Mangueira, enfim... Minha vida sofreu então uma mudança muito brusca. De uma infância muito livre, muito feliz, para uma adolescência interessado pelos problemas brasileiros.

E no André Maurois eu logo me aproximei do grêmio, eu comecei a participar do cineclube. Eu e o hoje publicitário, e residente já muitos anos em São Paulo, Carlos Eduardo Correia Pinto, fazíamos, inventávamos e programávamos o cineclube. Íamos às distribuidoras no centro para pegar as cópias dos filmes. Promovíamos ciclos Bolognini, Raoul Walsh, ciclo Kurosawa, ciclo Humberto Mauro – com cópias que nós pegávamos lá no Instituto Nacional de Cinema Educativo, Ince², ali na Praça da República. E fazíamos os programas, datilografávamos, mimeografávamos, distribuíamos os programas com as críticas que nós recolhíamos da imprensa nas nossas pesquisas. Foram as minhas primeiras pesquisas, então, para atender às necessidades do Cineclube Canal.

E aos 17 anos, acabei me envolvendo na retomada, na reorganização da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. Quem estava à frente desse processo era a [Eveline Brein]³, que tocava o Cineclube da Hebraica. Nós não nos conformávamos com o fato de que havia tantos cineclubes em atividade, em um momento em que o ambiente universitário estava se politizando rapidamente, e a Federação não estava ativa. Então, fomos lá na Cinemateca do MAM, que era a sede da Federação. E procuramos lá o Wilson Cunha, que era o presidente: “Não, não, eu estou presidente aqui só para ter um endereço de referência, para a Federação não morrer. Podem levar.” Levamos. Fizemos uma primeira eleição, e na segunda eleição, no ano seguinte, eu fui eleito presidente da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. Eu tinha 17 anos, era muito novo. Um pouco antes de fazer 18 anos. E nós tínhamos 32 cineclubes filiados – Guanabara, Rio de Janeiro, Espírito Santo, essas três unidades da Federação. Fazíamos os ciclos circularem, e esses ciclos nos eram proporcionados por um grande amigo do cinema brasileiro e um grande agente da cultura cinematográfica brasileira, que foi o Cosme Alves Netto, conservador da Cinemateca do MAM. Ele nos permitiu que a Federação continuasse sendo sediada na Cinemateca, isso para ele era um motivo de satisfação e de orgulho, e para nós era um conforto, uma facilidade fabulosa. Até porque nós estávamos cercados pela memória do cinema, pelos registros do cinema, e assistindo filmes, assistindo filmes não só nos inúmeros cinemas programados pela Cinemateca – o Paissandu, o Tijuca Palace, o Alaska,

² O mais próximo do que foi possível ouvir.

³ O mais próximo do que foi possível ouvir.

o Riviera, mas também algumas sessões improvisadas que o Cosme fazia ali para ver um filme, ou para mostrar para um amigo. Eu conheci o Rogério Sganzerla assim, assistindo *Dama de Xangai*. Era muito novinho, o Cosme improvisou uma sessão lá nas dependências da Cinemateca, eu assisti então esse filme do Orson Welles. E o Sganzerla era um aficionado pelo Orson Welles, falava do Orson Welles com grande desenvoltura. Um jovem brilhante, ele tinha feito um único filme, chamado *Documentário*, exibido no Festival JB Mesbla, acho que de 1967 ou 1968. Então, ele estava no começo da sua carreira. Muito antes do *Bandido da luz vermelha*, de 1968, e muitíssimo antes daquela série enorme, longuíssima, felizmente, série de filmes da Belair, que ele e o Bressane tiveram a oportunidade de realizar, de produzir.

Então, esse período do André Maurois para mim foi uma grande abertura para o mundo e para o Brasil. Por meio do grêmio, nós fazíamos cineclube, mas também fazíamos política estudantil. Tínhamos um movimento estudantil André Maurois. E eu durante um período coordenei esse meta-movimento estudantil André Maurois. E éramos todos muito atuantes. André Maurois tinha um lema extraído de uma escola inglesa, Summerhill, que é liberdade com responsabilidade. E a Dona Henriette Amado era felizmente a nossa diretora, uma mulher muito liberal. A sala dela não tinha portas, o ambiente era franqueado a todos os alunos, professores, visitantes que circulavam. A sala dela era muito viva, sempre muito alegre. Nós nos beneficiamos muito desse ambiente de liberdade, esse ambiente não repressivo. Fora a alta qualidade acadêmica da escola, nós desfrutávamos muito desse ambiente de liberdade. E o período ali, 1967, 1968, era um momento em que o Brasil estava explodindo muitos protestos, muitas manifestações. Então, eu prossegui ali, e todos os meus colegas de grêmio – era uma turma numerosa –, indo aos shows, indo às peças, frequentando o *Teatro Opinião*, *Fina Flor do Samba*, nas noites de segunda-feira, organizado pela Tereza Aragão, mulher do Ferreira Gullar. Ferreira Gullar, eu acho que já tinha se exilado na Argentina, mas a Tereza estava firme e forte lá. Então, os shows ali às segundas-feiras era forte, viu... Era Cartola... Nelson Cavaquinho. Os jovens começando as revelações. Paulinho da Viola, filho de um tal Paulo da Viola da Portela. Esse era o ambiente, não é?

E as leituras do Brasil, porque tínhamos os grupos de estudo, grupos de formação, e lá no André Maurois tinha uma base de Ação Popular. Eu fui ampliado, quer dizer, eu fui convidado a fazer parte de Ação Popular, com 17, 18 anos. E já entrei na organização com um certo processo de luta interna, que fez com que em 1969 nós nos deligássemos de Ação Popular e fundássemos uma pequena organização, que durante um ano permaneceu independente até fundir, em março de 1969, com o Colina – que era uma organização mineira, que tinha sofrido um duro golpe da repressão lá em Belo Horizonte e tinha deslocado uma quantidade muito grande de militantes para o Rio de Janeiro. Pouco depois disso, ainda no ano de 1969, mal estávamos iniciando, desenvolvendo as conversações com o Colina, Colina e VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) fizeram a sua fusão. Portanto, com o nosso grupo também pequeno, egresso da Ação Popular, e um grupo do Rio Grande do Sul, então, essas quatro organizações viemos a formar a VAR-Palmares, organização onde militava também a atual presidenta da República do Brasil, Dilma Rousseff. Então, eu tive uma juventude diria precocemente politizada, uma juventude bastante politizada, não é?

Participava muito das manifestações de rua, mas logo deixamos de participar, porque essas organizações eram organizações bastante clandestinas, organizações da vertente da opção pelas armas, por uma contestação mais radical da ditadura, da ilegitimidade do regime militar, da tirania que representava a tomada do poder pelos militares em 1964, derrubando o governo eleito – o vice presidente tornado presidente, João Goulart, que foi derrubado então em 31 de março / 1º de abril de 1964. E isso nos mobilizou, a todos. Porque eu tinha, então, 14, 15 anos, mas já aos 16, 17, 18 anos eu já estava envolvido em um processo de luta mais radical contra a ditadura. E isso me obrigou também a fazer muitas leituras sobre o Brasil. Os livros publicados pela Civilização Brasileira, pela Zahar, os clássicos do marxismo, que eram publicados livremente, não é? Havia uma repressão grande ao movimento operário, movimento camponês, mas o ambiente intelectual ainda conseguiu respirar uma certa atmosfera de liberdade. A censura existia sobre os espetáculos, sobre a letra das canções, sobre o texto das peças teatrais, sobre os filmes – impondo cortes –, mas o movimento editorial era bem razoável. Nós tínhamos ali uma imprensa de esquerda muito bem estabelecida. Então, isso tudo me proporcionou uma formação teórica e uma formação ensaística sobre o Brasil bastante intensa. Me beneficiei bastante daquele movimento editorial. Até que, em outubro de 1969, eu fui preso – eu passei sete meses na prisão, nessa primeira prisão. Vim a sofrer uma outra um ano e pouco depois, que representou também um outro ciclo na minha vida, porque nas condições...

T. B. – Está. Rapidinho... Você estava na universidade, Silvio, quando você...

S. D. – Não.

A.C. – Não, ainda não.

S. D. – Não. Eu tinha parado de estudar. Era um militante da VAR-Palmares, um militante clandestino, profissional. Eu não recebia dinheiro da organização, porque eu conseguia manejar lá uma mesada dos pais e tal, mas era um quadro militante profissional. Não universitário. Eu não fiz a universidade. Só vim a fazer a universidade depois que eu fui libertado da prisão. E então eu optei pela Comunicação, na ECO e na PUC – fiquei cursando a PUC. Mas uma segunda prisão me tirou de circulação. Eu me escondi lá na Bahia, na Bahia vim a ser capturado pela Polícia Federal, a mando do Cenimar e do DOI-Codi. Fui trazido para o Rio de Janeiro. E quando fui solto, então, dessa segunda prisão, eu resolvi interromper a experiência com as ciências sociais, porque estava sentindo que [em um corredor assim de]⁴ sofrimento, muita dificuldade eu teria para trabalhar com aqueles instrumentos, aquele ferramental acadêmico sobre o Brasil, e optei pela Escola Superior de Desenho Industrial, ESDI – primeira escola de design criada na América Latina, em 1965, que tinha fechado em 1968. Quer dizer, os alunos fecharam e mantiveram o ambiente de mobilização. Escola pequena, entravam 30 por ano. E, em 1969, retomou suas atividades. Em 1972, então, eu fiz lá o vestibular. Consegui entrar na ESDI, até hoje não sei como,

4

O mais próximo do que foi possível ouvir.

porque eu não tinha uma experiência anterior de desenho, de criação gráfica, mas eu fiz achando que era mais para cumprir as obrigações de estar na universidade... durante o IPM, Inquérito Policial Militar. Mas acabei fazendo o segundo ano, e aí fiz o terceiro... e digo: “Bom, já estou nessa...” Terminei, fiz meu trabalho final, e me graduei, me bacharelei como designer, em comunicação social e desenho industrial, e isso em 1975, eu terminei esse curso.

Esses anos foram anos muito difíceis, o governo Médici foi um período muito duro para todas as pessoas que tinham uma formação de esquerda. No período Geisel, algumas coisas ficaram... mais fáceis, não é? A repressão foi atenuada, por outro lado, foi o período do Pacote de Abril, foi um período também extremamente austero, quando o ministro Golbery do Couto e Silva, junto com o Geisel – e na sequência, junto com o Figueiredo – estabeleceram, procuraram implementar um processo gradual de abertura política para um regime democrático. Foi o que eu vivi, então, nessa segunda parte da minha juventude, portanto já fora da universidade. E eu fui trabalhar na imprensa, como jornalista, como autodidata. Já havia a imposição do registro profissional de jornalista, a legislação já tinha regulamentado a profissão, mas eu procurei umas brechas e consegui trabalhar em redações, em duas áreas: na área de cultura, Segundo Caderno – no O Jornal, fui subeditor do Segundo Caderno –, e na área internacional, onde eu trabalhei na Última Hora, no Correio da Manhã e também no O Jornal. Enquanto eu fazia, quer dizer, desenvolvia minha formação na ESDI.

Mais tarde, tive um período em que trabalhei com estampa de tecidos, tive uma manufatura, imprimia... acabamos montando uma manufatura grandinha no Jacarezinho, um galpão de mais de 500m². Produzíamos lá 13 mil metros de tecido impresso, uma estampa de bom nível gráfico, chamada Estampa Quatro.

Até que veio o ano de 1979, e eu já estava com um pé no cinema, durante a abertura, a Anistia, em agosto de 1978. Então, já estava interessado em registrar aquele processo de mudança no país. Já me interessei pelo cinema, o interesse no cinema já vinha da juventude, do início da minha juventude, da minha adolescência, via cineclubismo. Mas quando me interessei por fazer filmes, eu já entrei na vertente do documentário, dado o meu interesse pela história. Então, comecei a me aproximar de outros documentaristas, assistir os filmes e, naquele momento então, surgiu uma oportunidade interessante... Eu comecei a namorar a Sandra Werneck, logo tivemos uma filha – Maia Werneck Da-Rin – e a Sandra ganhou uma herança paterna, e com isso nós viajamos, fomos a Nova York, Europa, e compramos um pequeno equipamento, uma câmera auto [inaudível], silenciosa, portátil, e um gravador Nagra e alguns microfones. E eu passei, então, a gerir a locação daquele equipamento, como uma fonte suplementar de renda.

Me aproximei do som, achava que era um caminho mais rápido para profissionalização, para viver a experiência do cinema, para participar de equipes. Foi uma decisão acertada, porque na minha geração haviam muitos fotógrafos, candidatos a fotógrafos, e não havia profissionais de som. E nós formamos logo em 1978, no final de 1978, uma cooperativa chamada Corcina, Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos, porque queríamos nos beneficiar da Lei do Curta, uma lei que obrigava os cinemas a programarem curtas junto com longas estrangeiros, e 5% da renda do longa, teoricamente, seria distribuída para o curta. Funcionou durante muito pouco tempo. Na

verdade, menos de um ano. Mas foi um enorme estímulo. Então, nós começamos a fazer nossos curtas metragens; eu fiz meu documentário *Fênix*, na perspectiva de me aproveitar dessa lei. Os exibidores logo boicotaram, fecharam os caminhos, sabotaram. Nossos filmes ficavam na distribuidora pública da Embrafilme, que não tinha vez junto aos exibidores. Os exibidores programavam os filmes nos quais eles se apropriavam comprando a preço fixo, que era um expediente vetado na regulamentação da Lei do Curta, mas que os exibidores se aproveitavam dele. Então, foram três anos de muita luta para restaurar o espírito original da Lei do Curta. Isso infelizmente só viria a acontecer bem mais tarde, em 1984, com uma nova direção do Conselho Nacional de Cinema, Concine, quando nós estabelecemos um prêmio em dinheiro para filmes selecionados, mas aí também já não conseguimos colocá-los nas telas. Os exibidores não queriam pagar, o presidente do Concine topou o acordo de que eles pagassem para um fundo, premiava os fundos, mas os filmes não eram exibidos. Eu tive um segundo filme, *Príncipe do Fogo*, portanto *Fênix* e *Príncipe do Fogo* acabaram recebendo essa premiação do Concine. Uma premiação bem substancial, representava quase metade do valor para produção de um novo filme, então a aventura do curta continuou por aí.

Mas eu tive, em função da gestão desse equipamento com a Sandra, eu tive um convite que o Paulo Adário e a Lúcia Murat me fizeram, de ir na Nicarágua filmar a vitória sandinista. A Lúcia tinha ido com o Paulo na primeira viagem, com uma pequena camerinha de corda, uma Parabolex, e um gravador Uher, e aí queriam filmar a pá de cal do somozismo e a vitória sandinista, com um equipamento mais profissional. Então, eu (fazendo som), Paulo Adário (fotografando) e o Eduardo Homem – que depois veio a criar a TV Viva lá em Recife, foi um formidável companheiro de viagem –, nós três passamos as três primeiras semanas do governo sandinista na Nicarágua. Filmamos a chegada dos sandinistas na Praça da Revolução, a chegada em Manágua. Praça da Revolução que foi assim redenominada naquele dia, naquele ato da vitória, da comemoração da vitória, de um longo período de luta e muito sangrenta, muitas vítimas, muito sofrimento na Revolução nicaraguense. Foi uma pena que esse processo tivesse em grande parte se perdido. Na década seguinte, os americanos financiaram as atividades dos contra, e o processo revolucionário nicaraguense teve muita dificuldades, não conseguiu muito se sustentar. Até que a segunda geração de revolucionários sandinistas retomou o processo já dentro de um outro quadro político. Mas essa experiência de filmar uma revolução acontecendo, uma nova revolução latino-americana, em 1974. A revolução cubana foi em 1º de janeiro de 1959, então nós tínhamos ali, 25 anos depois, uma nova experiência revolucionária. E foi extremamente empolgante, gerou um grande entusiasmo em todos nós.

Aí eu voltei para o Brasil decidido a parar com a estamparia, vender as minhas cotas. O sócio também disse: “Ah, então vamos vender também...”. Liquidamos aquela estamparia, vendemos para um grupo aí, [Textil News Pan]⁵. E eu caí dentro do cinema, total. Parti para cima do cinema. Já era então diretor da Corcina, e pouco depois já me aproximei com mais firmeza da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), que era a entidade que defendia os interesses dos curta-metragistas e também dos documentaristas,

⁵ O mais próximo do que foi possível ouvir.

não é? Em 1983, eu tive a primeira gestão como presidente da ABD, durante exatamente um ano – o primeiro é 8 de outubro de 1983 à 8 de outubro de 1984. Depois novamente em 1987, por um ano exato também. Eu era muito rigoroso nesse sentido, de exatamente um ano, datas fechadas, eu voltei a ser presidente da ABD. E nós desenvolvemos aí uma nova campanha que era o Curta nas Telas, porque nós não nos conformávamos com aquele negócio do curta receber um dinheiro dos exibidores mas não ter tela, então queríamos exibi-los. Queríamos que os curtas voltassem para as telas. Então, foi um período em que eu vivi muito intensamente o movimento associativo em cinema, a política das entidades.

As entidades tinham naquele momento, ainda no governo militar, uma força razoável. É paradoxal isso, que as entidades de cinema tenham tido mais força durante o governo dos militares do que com a abertura democrática, porque aí houve uma certa desmobilização. Mas, a verdade é que naquele momento então, não só a Corcina, uma empresa, uma cooperativa com 52 associados, realizadores independentes, mas a ABD, ABD Rio... Minha primeira gestão foi de muita mobilização, eu fui eleito por 18 pessoas e entreguei... na eleição seguinte tinha 137 votantes. Então, foi um período de mobilização muito intensa. Novamente, em 1987, nós fizemos uma reestruturação da casa, fizemos um recadastramento da entidade, demos uma boa arrumada na ABD. Então, eu me orgulho muito dessas duas gestões a frente da entidade. Mas tarde, eu fui convidado pelos meus colegas profissionais de som a organizar uma entidade. Eu não quis assumir nenhum cargo em diretoria, fiquei como membro de um conselho, presidi a assembleia de fundação da APSC (Associação dos Profissionais de Som Cinematográfico) fundada na noite de 6 de setembro de 2002. Um pouco na sequência, eu vim a ser vice-presidente – porque também não aceitei assumir a presidência –, Sergio Sanz era o presidente e eu era o vice-presidente da Associação Brasileira de Cineastas (Abraci), entidade que defendia os interesses dos realizadores de filmes de longa-metragem.

E, nesse período, na vice-presidência da Abraci, eu recebi o convite do ministro Gilberto Gil para ser seu secretário do audiovisual. Me transferi então para Brasília, leiloei meu equipamento de som, para não ter caminho de volta para o som – para quando saísse de Brasília e voltasse para o Rio, sem dúvida nenhuma, ter que mergulhar exclusivamente na atividade de realizador. Pondo fim, portanto, àqueles 28, 29, quase 30 anos, em que eu me dividia entre a atividade técnica como profissional de som e atividades da realização independente, da produção independente – o que me fez ter uma obra não tão numerosa, mas, ao mesmo tempo, me permitiu viver a aventura do cinema. Viajei muito, percorri o Brasil inteiro, me engajei em muitíssimas equipes, foram mais de 150, 160 filmes que eu colaborei para feitura, para realização, na qualidade de profissional de som.

Isso para não falar nos comerciais, que é uma coisa que não vale tanto a pena citar, nem fazer, porque vai embora, não é? Acabou, estreou ali na televisão o comercial naquela semana, naquele mês, no mês seguinte aquela peça, aquele comercial, aquela peça audiovisual já perdeu inteiramente seu sentido, não é? Mas já os filmes não. Sejam os curtas de ficção, seja os documentários, curtas, médias ou longas, seja os longas de ficção a que eu me dediquei mais, a partir de 1996. A partir de *O Pequeno Dicionário Amoroso*, da Sandra Werneck, eu me disponibilizei mais. Já tinha feito uma viagem a Los Angeles para fazer um workshop na UCLA no campus de Los Angeles da Universidade da Califórnia, quando passei então um mês e meio, dois meses frequentando os estúdios. Um workshop

muito aberto, muito livre, com horários não muito rígidos. Era um grupo de quatro paulistas e eu, do Rio de Janeiro. Então, em 1981, dediquei um período da minha vida a me aperfeiçoar como um profissional de som. Então, tinha entrado no autodidatismo, não é? Então, pude sofisticar um pouco mais minhas ferramentas, troquei meu equipamento de som. Então, toda a década de 1980 e a década de 1990 foram dedicadas a muitos trabalhos de som. E aí finalmente, em 2005, eu gravei o som do último longa-metragem, que foi um filme do Guilherme de Almeida Prado, *Onde andará Dulce Veiga?* – primeiro semestre de 2005. Aí, quando eu voltei então de Brasília, eu estava dedicado exclusivamente a tocar meus próprios projetos de realização, e é o que eu estou fazendo hoje.

A experiência de gestão no Ministério da Cultura, para mim, foi uma abertura extraordinária. Vivi aquilo com enorme intensidade, muita vibração, porque a agenda era muito intensa. A Secretaria do Audiovisual se dedicava a todo o cinema dito cultural, quer dizer, não para a vertente industrial do cinema (que ficava mais a cargo da Agência Nacional de Cinema), mas toda a área de produção inovadora – curta-metragem, documentário, toda a relação ali com as novas mídias, games, a preservação, a formação, publicações, ensaio, reflexão, tudo isso... organização de festivais... é um pouco o oxigênio do cinema, e os países das cinematografias bem constituídas todas têm. Além de seus instrumentos de fomento para o filme de ficção de longa-metragem, tem também seus institutos, suas fundações, para cuidar dessa vertente mais cultural do cinema. Sem querer fazer uma oposição entre filmes comerciais e filmes culturais, porque isso não tem o menor sentido. Todos os filmes, por serem filmes, têm uma dimensão cultural, e evidentemente também têm uma dimensão comercial, porque precisam se remunerar, precisam pagar seus custos. Não é disso que se trata, mas sim de que existe um numeroso contingente de pessoas que estão dedicadas não às atividades da vertente industrial do cinema, e sim a esse conjunto de atividades que são exatamente o objeto da Secretaria do Audiovisual.

Muito difícil fazer esse trabalho na administração direta, muitas dificuldades burocráticas, dificuldades orçamentárias, mas nós nos esforçávamos... Eu consegui fazer 518 obras, seja filme, seja... enfim, publicações que conseguimos apoiar a edição, apoiar editoras privadas na edição... Isso tudo por meio de concurso público. Para mim, isso era uma questão fechada. Não dava para o secretário do Audiovisual ficar cooptando, ficar escolhendo quem ia fazer isso ou aquilo. Era sempre concurso público, e nós tínhamos um leque de 18 entidades que nós consultávamos e pedíamos indicação para compor os júris. Dava um trabalho danado para compor, porque você tem que ter homens, mulheres, diversidade de gênero, diversidade regional, diversidade de formação profissional. Então, você tinha que ficar substituindo. Quando você achava que estava tudo resolvido, fulano de tal era marido de uma fulana que tinha inscrito uma obra... Era um fazer e refazer permanente, mas nós conseguimos estabelecer uma sistemática de comissões, concursos públicos... Criamos... Quer dizer, foi o meu antecessor, Orlando Senna, que criou – só que não tinha periodicidade –, e nós transformamos o conselho consultivo da Secretaria do Audiovisual em um organismo, formado pelas entidades representativas desses diversos segmentos e que se reunia rigorosamente a cada semestre. Então, tinha uma agenda pré-definida, datas pré-definidas, recebíamos sugestões de pauta. E ali, todos os representantes da dita área cultural, cada um apresentava seus pleitos, suas demandas de recursos, de verbas, e nós discutíamos então o programa da Secretaria do Audiovisual. Atividade muito

interessante. Um secretário do Audiovisual, afinal, se você considerar que a Ancine hoje é muito rica, porque tem o fundo setorial do audiovisual, na época não tinha ainda. A Secretaria do Audiovisual era um órgão da administração direta que atendia diretamente a um ministro, na formulação da política setorial, na política do audiovisual, conselho superior de cinema. Tinha uma agenda muito irregular, se reunia quando o presidente da Ancine queria que se reunisse... Então, a atividade da Secretaria do Audiovisual era a atividade que eu reputo fundamental para a formulação e o desenvolvimento das políticas públicas para o setor cinematográfico e audiovisual. Para mim, foi uma grande escola, um aprendizado extraordinário. Eu pude perceber dificuldades de trabalhar no poder, morando em Brasília, poucos recursos, e o compromisso de atuar democraticamente, atuar com participação mais ativa possível dos representantes dos diversos segmentos, procurando políticas equilibradas, procurando estimular a regionalização da produção, estimular a inovação. Nossos editais tinham sempre uma cota para estreantes.

Então, me orgulho muito dessas políticas. Foi um aprendizado enorme, um período muito vibrante, até que o ministro me pediu o cargo, porque ele desenvolveu uma campanha – “Fica Juca” –, que a meu ver foi um tiro no pé, porque um ministro não pode pedir para ficar. Pode até o movimento da sociedade fazê-lo, mas não o próprio, não é? E ele, a meu ver, incorreu nesse erro, e acabou que foi parar lá na Espanha como um membro da [Cegibe]⁶, que é a Comissão Executiva da Ibero-América – um órgão da cultura ibero-americana. Ficou um bom período fora do Brasil, até voltar e conseguir finalmente, depois de uns seis anos, ser novamente ministro da Cultura, em condições bem diferentes do momento anterior no Brasil, muitas dificuldades políticas e econômicas, mas enfim... O ministro precisava do cargo, ele precisava acomodar aquela política “Fica Juca”, tinha que contemplar interesses, e tinha que acomodar interesses também dentro do Ministério da Cultura... o Manuel Rangel, presidente da Ancine, o Alfredo Manevy, que era o secretário executivo do ministério, homens do audiovisual formados na USP – na Escola de Comunicação e Arte. Então, eles não se conformavam em não indicar o representante do audiovisual no ministério, o secretário do Audiovisual, e depois de muito lutarem, conseguiram finalmente que o ministro os convencesse, me pedisse o cargo, tentasse dar lá para o Leopoldo Nunes... não conseguiu. Aí deu para o Newton Cannito, um roteirista, e depois veio a gestão da Ana de Holanda, secretária foi Ana Paula, minha ex-chefe de gabinete, e depois o Leopoldo acabou sendo secretário, em outro período, já com a ministra Suplicy... Por fim, o Mario Bonetti.

E agora, nós temos uma pessoa adequada ao cargo, que é o Pola Ribeiro, que por dez anos dirigiu o Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia, televisão pública da Bahia. Portanto, tem uma consistente experiência de gestão, é um homem do ramo, um cineasta, já fez curta-metragem, já fez longa-metragem. Então, é um interlocutor altamente qualificado, eu diria que finalmente a Secretaria do Audiovisual... [respiração de alívio] recuperou, começa a recuperar a sua importância no cenário. Cinemateca Brasileira foi imensamente prejudicada por essas descontinuidades administrativas, especialmente no período da ministra Suplicy, que cometeu erros de ao invés de criar uma auditoria interna,

⁶ O mais próximo do que foi possível ouvir.

no próprio ministério, transformou suspeitas de corrupção jamais provadas – e que nunca serão provadas, porque são inteiramente absurdas, falsas, equívocas – em um inquérito de um órgão de auditoria da União. E que não deu em nada, mas acarretou a dispensa de um número muito grande de funcionários e praticamente a inatividade de uma instituição mundialmente afirmada pela excelência no seu trabalho, que é a Cinemateca Brasileira. As coisas aos poucos estão retomando seu rumo. Mas vamos voltar a minha atividade, não é? Que é objeto da conversa de hoje.

A.C. – Então, eu queria que você nos dissesse, na Secretaria do Audiovisual, qual foi o período que você ocupou o cargo e como foi a conciliação ou não com a sua Pós que você passou batido, na sua Pós em Comunicação que você estava fazendo na ECO. E queria perguntar sobre o livro também...

S.D. – A Pós-Graduação é meio anterior. Na verdade, quando o Collor veio com aquela política de terra arrasada, eu percebi a dificuldade enorme para continuar trabalhando no setor, continuar fazendo som de filmes, continuar realizando filmes, procurei a universidade e fui estudar...

T. B. – Você não pensou em ir para televisão, Silvio?

S.D. – Não.

T. B. – Porque muita gente fez esse trajeto...

S.D. – Não, não. Eu queria estudar, estava com uma fome de conhecimento muito grande. Eu não tinha uma formação acadêmica em cinema. Tinha começado empiricamente, como autodidata. Achei que era a oportunidade, e foi de fato, porque na Escola de Comunicação da UFRJ tinha um mestrado multidisciplinar de muita qualidade. O meu orientador, o Rogério Luz, um intelectual que deu uma contribuição extraordinária na minha formação, muitas trocas altamente positivas. Então, eu entrei ali em 1991 e seguia, quer dizer, eu fui estendendo o mestrado. Tinha um ano e meio para fazer os créditos, eu fiz oito créditos e continuei fazendo como ouvinte. Fiquei anos, fiquei anos escrevendo a dissertação, que resultou no livro *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. É uma pesquisa sobre a genealogia do documentário. De onde vem o documentário? Como é que se forma isso que é o documentário? É um livro único no seu gênero, não existem outros. Existem vários livros sobre história do documentário, ensaios de teoria, mas o foco que eu estabeleci acabou sendo único. Foram cinco ou seis edições de mil exemplares, até que eu recendi o contrato lá com o editor, insatisfeito com as prestações de conta sobre direitos autorais. Mas durante muitos anos o livro esteve disponível, foi adotado em muitos cursos de cinema, em muitas universidades. Eu gosto muito do texto. Me dediquei muito a ele, foi um trabalho que fiz com esmero, com enorme interesse, estudei esse assunto com paixão. Não é à toa que eu tenho a seção documentário é tão extensa aí, são mais de dois metros lineares da minha estante, não é? Primeiro cinema e documentário, então é uma bibliografia que eu conservei e consulto, com grande interesse. Por exemplo, quando abandonei o som, eu reuni os livros de som e doei para a Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Achei que lá teria muito mais utilidade, do que preenchendo espaço na minha estante. Mas o documentário, primeiro, e o cinema, de modo

algum, são áreas que eu tenho um enorme interesse. De modo que eu terminei o meu mestrado em 1994, 1995, e só vim a publicar o livro pela Azougue em 2004, em outubro de 2004. Retardei bastante, não é? Correndo de um set para outro, de um filme para outro, difícil conseguir um editor. Afinal, consegui. Fiz lá a revisão do livro. Selecionei uma quantidade expressiva de fotos, escrevi as legendas. O livro ficou muito satisfatoriamente editado, foi publicado então. Acho que foi um êxito editorial, na área acadêmica ou no campo acadêmico ele foi muito bem acolhido.

A.C. – E no período da secretaria, você se afastou do curso? Você abandonou?

S. D. – Não. O curso eu terminei...

A.C. – Tinha terminado antes?

S. D. – Eu tinha terminado em 1994.

A.C. – Ah, está certo.

S. D. – Lancei o livro em 2004. Eu fui para a secretaria em setembro de 2007. E saí de lá em maio de 2010. Foram 30 meses que eu permaneci Secretário do Audiovisual no Ministério da Cultura, dois anos e meio, redondos. Nesse período, fui morar em Brasília, achei que só faria sentido assumir essa responsabilidade se eu me dedicasse de modo absolutamente integral. E foi o que eu procurei fazer. Me dediquei de verdade, fiquei inteiramente disponível para o cargo, e parei completamente, saí da direção da minha produtora, que eu transferei para minha sócia. A empresa cessou suas atividades, e só foram retomadas em 2010, quando eu saí da secretaria. Vim para o Rio de Janeiro, vim trabalhar na EBC, uma empresa pública ligada a Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República; TV Brasil, e onde eu exerci o cargo de Gerente Executivo de Licenciamento, cuidando dos licenciamentos para exibição de filmes na TV, e eu apliquei a mesma metodologia da Secretaria do Audiovisual. Fechei o balcão de seleção de filmes e compra de filmes, parecia uma coisa pouco rigorosa, do ponto de vista ético, e instituí a sistemática dos editais. Fiz quatro concursos para selecionar longas de ficção, curtas, documentários, enfim... esses concursos acabaram não sendo honrados pelo diretor que sucedeu a Tereza Cruvinel, apesar desses concursos terem tido a sua convocação e também o seu resultado publicados no Diário Oficial da União, mas ele achou por bem não honrar, não honrou. O setor não reclamou, pelo menos não reclamou com um volume de voz suficiente para ele reverter essa arbitrariedade, e esses concursos também feitos por júris, sindicatos, por entidades, por gente do setor, plurais, gente do Brasil todo, acabaram se perdendo.

Mas, lá na EBC então, além desse licenciamento, eu criei, a convite da Tereza Cruvinel, um setor internacional. Eu era gerente de articulação internacional e licenciamento. Além de licenciar os filmes já realizados, eu cuidava da articulação internacional. Criei uma área internacional, levei a EBC para um convênio com a Associação dos Produtores Independentes da Televisão (ABPITV) e nós pudemos levar muitas obras ao MIP e ao Mipcom, Banff, eventos internacionais onde a frequência de produtores brasileiros possibilitaria a negociação de coproduções. Então, nós abrimos uma janela de oportunidade importante para esses realizadores, não só documentaristas, mas também profissionais de

animação etc., que levavam seus projetos para tentar coproduções internacionais em Cannes e em outros centros onde acontecem esses fóruns, esses mercados, essas negociações de coprodução.

Minha gestão no Minc, antes de fechar esse período da EBC, eu procurei estimular muito, criar uma política cultural para a infância, que infelizmente o ministro não conseguiu entender. Criar o canal da Cultura, que estava autorizada por um decreto, e que o ministro também não conseguiu entender. Ele tinha medo de enfrentar o Franklin Martins, Secretário de Comunicação Social da Presidência da República; conflitos eventuais com a EBC; ele não acreditou na possibilidade de conduzir esse canal de modo independente, sendo a televisão do Minc, autorizada legalmente a fazê-lo, mas não o fez. Fizemos também uma política para animação, prevendo um investimento de R\$ 730 milhões em dez anos, em atividades diversas de animação, de renovação da infraestrutura do setor, de formação, e editais de fomento. Então, tínhamos uma linha de regionalização, por meio de núcleos regionais, que também reputo bastante importante, e a criação do Cine Mais Cultura, que usando o acervo da Programadora Brasil criou 1.400 cineminhas digitais pelo Brasil afora e cidades que já não tinham salas de cinema. Então, eu sou muito orgulhoso das políticas que eu consegui desenvolver, apesar das inúmeras dificuldades – especialmente dificuldades políticas, mas também orçamentárias –, no período da Secretaria do Audiovisual.

Já na EBC, a coisa era mais complicada. Tinha uma diretora-presidente com suas idiossincrasias, meu grau de autonomia era muito menor, não tinha também um orçamento próprio, coisas que iam me fazer um bom trabalho. Fiquei lá 24 meses, portanto menos do que os 30 meses que passei na Secretaria do Audiovisual. Isso tudo conformou, pouco mais de quatro anos, menos de cinco anos, de atividades de gestão pública na área do audiovisual, somando os 30 meses da SAV com o período de 20 meses na EBC. E aí, nós já entramos em outro período, que é o período atual da minha atividade como realizador, formulando e desenvolvendo projetos. E estamos aí, com dois longas para realizar esse ano e uma série que eu tenho desejo de realizar no ano que vem.

T.B. – Mas antes de entrar no atual, Silvio, eu queria que você voltasse e falasse um pouquinho do *Hércules 56*.

A.C. – Não. Eu queria um pouquinho mais antes.

T.B. – Antes? Então está.

A.C. – Porque você falou dos dois curtas lá na época da abertura política e tal. Mas, você tem um longa...

S. D. – *Igreja da Libertação*.

T. B. – Então, podia falar dele, do *Hércules*...

A.C. – Então...

S. D. – *Igreja da Libertação* é um filme de 59 minutos, tecnicamente um média-metragem, mas que conquistou junto ao Concine, na época, um certificado de produto brasileiro de longa-metragem, cumpriu reserva de mercado. Na Cândido Mendes, ele cumpriu reserva de

cota de tela como filme brasileiro, foi programado lá duas semanas. Foi programado durante muitas semanas no Paço Imperial, mas aí com exibição em 16mm, sem cumprir cota. É um filme que foi feito em um momento em que os adeptos da Teologia da Libertação estavam sendo muito reprimidos pelo Vaticano. O Ratzinger, que veio a ser Papa, na época ele dirigia a Congregação pela Doutrina da Fé, portanto, cuidava da unidade ideológica e doutrinária da igreja, e impunha muitas restrições ao avanço de uma teologia voltada para os pobres, para os mais necessitados, especialmente na África e na América Latina, onde ela mais despontou e mais frutificou. Eu procurei os expoentes, o Leonardo Boff eu filmei caminhando pelo Convento dos Dominicanos, porque ele não podia falar, estava sob um voto de silêncio imposto pelo Joseph Ratzinger, mas filmei com Frei Beto, filmei com Frei Dom Pedro Casadáliga, filmei com Marcelo Carvalheira, bispo lá em Guarabira, na Paraíba. Filmei a Pastoral Operária em São Paulo, no ABC, Pastoral Indígena, questões como reforma agrária. O filme termina em um acampamento dos sem-terra, lá no interior do Paraná, na divisa sul do Paraná. Então, abordo um conjunto de questões que estavam dentro do escopo da Teologia da Libertação.

O filme gerou um interesse muito grande nesse setor militante da igreja, por isso que ele ficou cinco semanas continuamente sendo exibido em uma pequena salinha no Paço Imperial, que nem era um cinema que tinha programação tão regular, mas ele foi ficando por insistência da demanda. Foi vendido para televisões europeias, teve alguma circulação, me deu muito prazer fazer, mas esse período em que eu gravava som de filmes e ao mesmo tempo realizava não era fácil conciliar. Quando eu comecei a fazer então o som dos longas-metragens mais difícil se tornou, e eu passei alguns anos realizando só trabalhos de vídeo a convite do Iser Vídeos (Instituto Superior de Estudos da Religião). A convite portanto de instituições eu fiz o *Nossa América*, eu fiz *Voto a voto*, um programa de formação política para as eleições naquele ano, fiz programas de televisão para o Centro Cultural Cândido Mendes especiais sobre os anos 1960 e os anos 1980.

Mas a atividade como realizador ela se descontinuou um pouco. Mas, enfim, quando eu tive condições apresentei para Petrobras o projeto do *Hércules 56*. Em 2005, o filme foi realizado. O filme me interessava muitíssimo, porque ele documentava um evento que foi importante naquele meu ano de 1969 – foi o ano da minha prisão. Eu fui preso cinco semanas depois da libertação do embaixador Elbrick, embaixador americano em 1969. Então, a música que tocava no rádio era “Aquele Abraço”, que o Gil tinha deixado aqui no Brasil naquela ida para Londres junto com Caetano Veloso. Foi o primeiro sucesso de massa do Gil. É a música que consegui do Gil autorização para Macalé regrava-se junto com Pedro Sá, Berna Ceppas, Domenico, Kassin... Então, foi uma retomada de um período marcante da minha vida, e investigar essa operação de captura do embaixador, a troca, a escolha dos presos políticos, a divulgação do manifesto. Foi um filme que eu fiz, assim, com enorme interesse.

Na sequência, eu já tinha ganho na Petrobras para fazer o *Paralelo 10*, mas como fui convidado para o Minc, tive que interromper o projeto. Quando saí do Ministério da Cultura, então, pude retomar o projeto. Era um funcionário da EBC, mas não havia conflito de interesse no caso, eu não era uma autoridade como o Secretário do Audiovisual era. E eu pude, então, realizar em dezembro de 2010, janeiro de 2011, o *Paralelo 10*, e lancei então o filme em 2012. Circulou bastante; agora mesmo, daqui a dois meses vai ser exibido em um

evento em Brasília. O filme acabou documentando um tema de grande interesse para os indigenistas, que são os índios que vivem isolados, sem contato regular com a sociedade nacional, no meio da selva. São mais de 70 grupos que vivem no Brasil nessas condições. Eu escolhi o Acre, porque lá havia um sertanista que fazia um trabalho muito consequente, o José Carlos Meireles, uma pessoa que se tornou meu amigo e por quem eu desenvolvi uma gigantesca admiração. Realmente, é uma pessoa absolutamente formidável, um homem independente, um intelectual, mas que vive o dia a dia prático na terra, consertando motor de barco, resolvendo problemas concretos daquelas populações que estão ali em contato com os isolados, sendo saqueados pelos isolados. E o Meireles vai procurando estabelecer uma convivência pacífica entre esses diferentes grupos de diferentes interesses, e todas as contradições, inclusive históricas, que cercam a formação desses povos ali na região do Paralelo 10 Sul – 10 graus abaixo do Equador, no Acre, na fronteira seca com o Peru, forma uma linha imaginária que divide o território brasileiro do território peruano, onde as políticas indigenistas são implementadas de maneira muito diversa. Há uma enorme diferença entre as políticas indigenistas do Brasil e do Peru. O Brasil realmente tem a política indigenista mais avançada da América Latina, é paradigmática, serve de exemplo fortemente para essas outras nações. E acho que o filme, de algum modo, conseguiu dar conta da dimensão dessas políticas.

T. B. – Uma pergunta mais de cunho filosófico, assim, por que essa opção pelo documentário, como realizador, como pensador? Por que essa opção?

S. D. – Na minha vida e na minha formação, a História foi uma disciplina que teve grande importância. Quer dizer, filosoficamente – já que você quer assim – eu me formei no campo do Materialismo Dialético, no campo do Materialismo Histórico, como método para compreensão dos processos sociais, das transformações. Portanto, a história para mim sempre foi uma bússola, um norte, li muitos livros de História, e procurei sempre a história como a forma de interpretar as transformações sociais. O documentário é um tipo de cinema que é muito tributário à história, e ajuda muito à história, e vice-versa, não é? Muitas trocas entre documentaristas e historiadores, e vice-versa. Então, intuitivamente, instintivamente, eu me aproximei de um cinema de registro de eventos históricos e que pudesse também contribuir para pensar e analisar a história do Brasil e da América Latina.

T. B. – E também uma outra questão que a gente queria abordar é a sua relação com o Cinema Novo. Você é de uma geração mais nova do que essa geração que a gente considera atualmente do Cinema Novo, mas o Cinema Novo fazia parte do seu imaginário? Você assistia os filmes? Você reconhecia isso como movimento? Enfim...

S. D. – Durante a minha formação, o Cinema Novo talvez seja um dos melhores frutos, não é? Filmes como *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os fuzis*, *O desafio*, *A grande cidade*, especialmente *Terra em transe* – que eu considero o maior filme brasileiro de todos os tempos –, eram as obras que estavam sendo produzidas naquele período ali, entre 1962 e 1966. E eu tinha um enorme interesse na produção desse grupo. Não era propriamente um movimento orgânico, é evidente que era um conjunto de intelectuais que queriam fazer filmes e influir no processo cultural brasileiro por meio do cinema. Então, não havia nenhuma organicidade

naquele grupo, mas não há dúvida também que havia uma identidade, uma unidade de propósitos bastante grande, uma relativa unidade de propósitos naquele grupo, que era grande, amplo, plural, diverso, numeroso. Eu vim a desenvolver uma relação pessoal, assim, com Glauber Rocha, que eu filmei, com o Cacá, que eu entrevistei algumas vezes, com Leon Hirszman, que eu tive algumas polêmicas, enfim, com alguns membros do Cinema Novo. Mas, era um pouco uma sombra que pairava sobre a minha geração. Eles começaram a fazer filmes muito jovens, com vinte e poucos anos, e estavam ali, de certo modo, como um exemplo para aqueles que queriam fazer filmes também numa perspectiva de um certo engajamento cultural, ou seja, empenho cultural, filmes empenhados no processo de reflexão e de transformação do Brasil.

O Cinema Novo teve uma importância enorme para minha geração sim, sem dúvida. Eles continuaram produzindo ali nos anos 1970, já não mais podendo se identificar ali um movimento do Cinema Novo; nos anos 1980, então, não mesmo. Eu diria que o Cinema Novo é um fenômeno dos anos 1960, que teve seus estertores nos anos 1970. Deixou exemplos, filmes monumentais, inclusive do grupo que não era mais diretamente ligado ao Cinema Novo, por exemplo, *A hora e vez de Augusto Matraga*, do Roberto Santos, um cineasta de São Paulo que não tinha relação direta com o Cinema Novo, mas é um filme magnífico, não é? Aqueles que vieram a aderir, como o moçambicano Ruy Guerra fez *Os cafajestes*. Magnífico Ruy Guerra. Sem dúvida, um dos cinco mais importantes filmes do cinema brasileiro, foi produzido exatamente ali, em 1964, no apogeu do Cinema Novo. Infelizmente, o golpe de 1964 ceifou muitas possibilidades de desenvolvimento do Cinema Novo, não só do Cinema Novo, de vários outros movimentos culturais brasileiros, lamentavelmente. Mas, não impediu que as produções acontecessem.

T. B. – Está ótimo.

A. C. – Não, a gente quase não precisou fazer pergunta, porque você foi fluindo, a gente só ia ticando aqui. Não, só assim, para encerrar, se você pudesse a gente um pouco cortou, você falou que está com dois projetos ou três agora no momento. Então era só para gente fechar, não precisa revelar o que não possa ser revelado.

S.D. – Não. Tudo pode ser revelado. Nesse momento, o Fundo Setorial do Audiovisual selecionou um projeto sobre uma reserva de desenvolvimento sustentável na Amazônia, na calha do Solimões, bem no centro do estado do Amazonas, é um documentário investigativo sobre esse tipo, essa modalidade de reserva, de forma de proteção do meio ambiente, que você não remove a população, você educa a população, transmite para a população noções de manejo sustentável – seja na pesca, seja no abate de madeira –, você ajuda na comercialização também desses gêneros, e desenvolve-se todo um processo ali de integração entre a população, pesquisadores, estudiosos e instituições comprometidas com a conservação do meio ambiente, em uma perspectiva sustentável. E meu propósito é ver se isso está certo, se isso funciona mesmo, isso do ponto de vista da população, dos principais interessados, como é que a população vê isso. Então, o filme tem propósito de engajar um jovem morador da região, trazer cada vez mais para dentro do projeto, toda uma questão que caracteriza o

projeto Boca do [Mamirauá]⁸, e que nós vamos começar a fazer esse ano, com duas viagens à Amazônia – uma na estação seca, uma na estação chuvosa. A diferença de nível das águas é muito grande, chega a 12 metros. Então são vidas diferentes que se dão. Imagina proteger o gado e as hortas com uma variação tão grande, uma série de tecnologias, uma série de dispositivos são desenvolvidos, são criados para permitir isso.

O outro projeto é um projeto que me fascina desde que aconteceu a explosão daquela bomba no Riocentro, no colo daquele sargento do DOI-Codi, que eu – portanto, 35 anos atrás – tenho interesse em fazer um documentário sobre o assunto. E agora eu acredito que as condições estão dadas, e eu ampliei um pouco o escopo. E o filme *Missão 115*, que é como os membros do DOI-Codi chamavam aquela operação, que eles achavam que era uma operação de vigilância, achavam, não tentavam convencer terceiros de que era uma operação de vigilância, uma operação terrorista, para soltar bomba, as duas bombas que foram levadas para lá, para o Riocentro - uma para explodir na casa de força, outra para explodir dentro do pavilhão. E então, é um filme sobre não só o atentado no Riocentro, mas sobre mais de 30 outros atentados promovidos por um grupo de militares. Portanto, funcionários do governo Figueiredo que sabotavam o principal projeto do governo Figueiredo, que era a abertura política – que ele dizia: “É para abrir mesmo, quem não quiser eu prendo e arrebento”. Não prendeu e arrebentou ninguém, não deixou nem que o inquérito sobre o atentado do Riocentro caminhasse. Entrevi, trocou o encarregado do inquérito, colocou lá o relações públicas do 1º Exército no lugar do encarregado, e enfim... um grupo que tinha medo que a abertura política viesse a prejudicar seus empregos, suas carreiras, e terminar com alguns dos seus notáveis privilégios. Então, eles que teoricamente estavam empregados pelo Estado brasileiro para combater um terrorismo – que não existia, porque a esquerda armada brasileira não praticou terrorismo, os alvos das operações militares da esquerda eram quartéis, eram traidores, eram financiadores da tortura etc. – mas esses militares que estavam lá nos DOI-Codis, eles estavam fazendo terrorismo, eles estavam fabricando e soltando bombas. Mataram a Dona Lyda na ABI⁹, com uma carta-bomba criminosa, absurda, uma vítima inocente; explodiram banca de jornal; soltaram uma bomba no jornal Tribuna da Luta Operária; soltaram bomba em gabinetes da Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro. Então, é um filme sobre os terroristas do exército brasileiro que sabotavam o processo de abertura, e suas ramificações. A articulação com a morte do [inaudível]; com o assassinato aparentemente acidental da Zuzu Angel; com a queima de arquivo dos seus próprios companheiros, como Fleury, que foi jogado na água, não é? Queima de arquivo. Portanto, é um filme que está baseado no depoimento de algumas pessoas que resolveram fazer relações não mais de esconder suas responsabilidades durante a ditadura.

Além disso, eu tenho um projeto que é uma série para televisão – não para esse ano, mas para 2017 –, que é sobre um personagem, um italiano que veio para o Brasil que é o Cesare Battisti.

T. B. – Dá um pause...

⁸ O mais próximo do que foi possível ouvir.

⁹ O entrevistado se enganou e trocou o nome do lugar onde se passou o episódio. O correto é OAB, e não ABI.

[INTERRUPÇÃO DE GRAVAÇÃO]

A. C. – ... interromper seu... Não queria...

S. D. – Não, não, eu digo. É um projeto sobre Cesare Battisti...

A. C. – Você interrompeu aí...

S. D. – Não, não. Era o mecânico avisando que eu posso pegar meu carro.

A. C. – [risos] Pensei que era...

S. D. – Missão cumprida.

T. B. – Então voltando.

A. C. – O projeto para televisão...

S. D. – Quatro capítulos de 26 minutos, sobre a saga do Battisti, que foi condenado à prisão perpétua na Itália. Uma condenação esdrúxula, porque outras pessoas já tinham sido condenadas pelo mesmo crime e não existe isso, julgar duas vezes. Uma série de irregularidades, ele não pode indicar advogados, ele não estava presente no julgamento. Mas assim é, judiciário italiano transformou o Battisti em um bode expiatório, o inimigo público número um, e Battisti está aí no Brasil. Mora em São Paulo, mora em Embu das Artes. E eu me aproximei dele, li os livros dele, e percebi que ele era uma forma muito interessante de se pensar e narrar a história política italiana do século XX. A Itália tem um pós-guerra muito acidentado, processo de crescimento do fascismo; a crise do fascismo e depois o pós-guerra; o Partido Comunista com 3 milhões de membros – o mais forte do Ocidente; território privilegiado de operação da Otan, da Nato e da CIA, fizeram com que a juventude italiana se afastasse de um partido comunista que desenvolveu a linha do eurocomunismo, linha centrista, e criasse uma miríade de organizações que fizeram a opção algumas vezes pelas armas, com algumas vítimas importantes, como o ex-primeiro ministro – duas vezes primeiro-ministro, Aldo Moro. Um período, portanto, de muita atividade da esquerda, mas principalmente da direita, que como diz a arqueóloga e historiadora [inaudível], as vítimas do terrorismo de direita são um número mais que duas vezes maior do que as vítimas de ações militares, operações da esquerda. Então, a quantidade de vítimas na Itália, nos anos 1970, nos anos de chumbo, é enorme. É um período que eu acho que os brasileiros não conhecem bem, muitos povos não conhecem bem, então eu formatei um projeto em que o Battisti é uma figura que aparece contra o fundo da política italiana do século XX. Então por meio dessa estrutura gestáltica, eu tento dar conta do personagem e também da história política italiana do século passado.

A. C. – Está bom, não é?

T. B. – Está ótimo.

A. C. – Se você precisar de uma auxiliar de pesquisa, pode...

T. B. – Obrigada, Silvio. Tem alguma coisa que você gostaria de complementar? Alguma coisa que você acha que não foi dita?

S. D. – Não. Acho que cobriu bastante, não é? Acho que nós viemos da juventude e seguimos percorrendo a vida.

A. C. – Nosso roteiro foi coberto, não é?

T. B. – Está ótimo.

S. D. – Ok?

T. B. – É isso então...

[FINAL DO DEPOIMENTO]