

Pandemônio ou contexto pandêmico? Primeira conversa com Silvio Tendler

Fabiola Notari*

Local e data da entrevista: chamada Zoom, 27 de Setembro de 2020.

Silvio Tendler (Rio de Janeiro, RJ, 1950) é cineasta, pesquisador e professor. Nos anos 1960 o cineclubismo foi a porta de entrada no universo do cinema. No início dos anos 1970 esteve no Chile governado por Allende, registrando em imagens os diferentes projetos populares estraçalhados pelo golpe de 1973. Viaja a Paris em 1972 para estudar cinema, onde participa de coletivo ligado a Chris Marker. Forma-se em licenciatura em História pela Universidade de Paris 7 e em 1976 obtém título de mestre¹ com dissertação sobre a obra do cineasta holandês Joris Ivens na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHESS) com diploma assinado por Marc Ferro e Jacques Le Goff. De volta ao Brasil, realiza, dentre outros trabalhos, *Os anos JK, uma trajetória política* (1980) e *Jango* (1984), documentários de grande sucesso de público. Diferentes personagens de nossa história política-cultural foram objeto de sua atenção, como, por exemplo, Carlos Marighella, Glauber Rocha, Milton Santos, Tancredo Neves e Josué de Castro. A articulação entre cinema e história ganha em *Utopia e barbárie* (2010) um esforço de síntese dos acontecimentos mais importantes ocorridos nos últimos cinquenta anos. Formou ao longo de sua trajetória, com mais de 70 filmes de curtas, médias e longas-metragens, um acervo riquíssimo de imagens e depoimentos sobre o mundo contemporâneo, material que cresce na medida em que inúmeros projetos cinematográficos e televisivos são concretizados, como é o caso de *Militares da democracia: os militares que disseram não* e *Os advogados contra a ditadura: por uma questão de justiça*, ambos de 2014. Recebeu mais de sessenta prêmios, dentre eles seis Margaridas de Prata – C.N.B.B. e o Prêmio Salvador Allende no Festival de Trieste, Itália, pelo conjunto da obra. Em 2011, recebeu o Notório Saber da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde lecionou de 1979 a 2019.

Ao contrário do que se espera, a entrevista começa com o entrevistado. O eterno coletor de histórias e construtor de narrativas, Silvio Tendler.

* Instituto Angelim, Departamento Cultural. 13561-532, São Carlos, SP, Brasil. E-mail: bionotari@gmail.com

1. Na década de 70, este diploma equivalia ao Mestrado. Com a reforma recente do ensino na França, este diploma enquadra-se agora na categoria graduação.

Silvio Tendler: Está gravando? Então pode começar Fabiola. Me fala sobre seu pós-doc e aí a gente começa a discutir o teu projeto.

Fabiola Notari: Sim. Silvio, obrigada pela parceria. Já era um sonho antigo trabalhar com você. Não foi exatamente criando filmes, mas será estudando sobre. Na UBI – Universidade Beira Interior – em Covilhã há uma linha de investigação, na qual estuda-se o processo criativo dos cineastas. Quando a conheci, inicialmente pensei em estudar o processo de Serguei M. Eisenstein, cineasta que estudei no doutoramento, mas, refletindo não achei que seria uma boa ideia. Enfim, resolvi escolher um cineasta que fosse mais próximo... brasileiro. E que também causasse nos governos. O próprio Eisenstein foi o motivo para nos conhecermos. Foi no seminário *Eisenstein #1: Imagens não-indiferentes*,² onde você fez uma fala na mesa *Eisenstein e o cinema brasileiro*. Foi uma fala bacana, me aproximei, e sua entrevista entrou na minha tese. Enquanto conversava com você sobre o projeto do pós-doutoramento, entrei em contato com a Prof^a Manuela Penafria, professora nos cursos de 1º e 2º Ciclos em Cinema, na UBI e investigadora do Labcom – Comunicação e Artes, onde há a linha de investigação Teoria de Cineastas. Ela se interessou pelo projeto e aceitou me supervisionar. Estudar o processo de criação, digamos, é mais a minha área, por ser artista visual. No doutorado, eu sofri um pouco, pois na banca avaliadores todos eram historiadores. E eles têm uma outra abordagem...

ST: É verdade, eles têm uma outra relação com a arte.

FN: Nas nossas primeiras conversas, quando eu ainda estruturava meu projeto. Você falou sobre utilizar pandemônio, no lugar de pandêmico. E essa confusão... problemática do título. Pandemônia. Pandemônio. Pandemônico... a Manuela sugeriu trocar por contexto pandêmico. Temos uma questão linguística, Brasil – Portugal, mas eu acho que quando nós tivermos mais material sobre o processo, vou conseguir defender melhor o conceito que você me apresentou.

ST: Por que eu chamei de pandemônio? E não de pandemia? Porque, nós aqui não estamos sendo vítimas apenas da pandemia. Em 2018, quando esse cara foi eleito, ele cortou todo o financiamento do cinema. E nós todos ficamos paralisados. Cortou todos os financiamentos para a arte e para a cultura. Na verdade, ele quis destruir o pensamento. Então ele perseguiu as universidades.

2. A Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), o Núcleo de Investigações em Estética e Teoria do Teatro da UNIRIO (NIETT – UNIRIO) e a Fundação de Amparo e Apoio a Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) promovem o seminário *Eisenstein #1: Imagens não-indiferentes*.

Perseguiu a ciência. Perseguiu as artes. Perseguiu a cultura. E paralisou tudo. Então, quando veio a pandemia, nós já estávamos paralisados. A Caliban,³ que é a minha empresa, estava funcionando porque ela tinha alguns filmes que precisavam ser entregues ainda. Então, nós, graças a Deus, conseguimos ficar com todo mundo. E todo mundo foi para *home office* durante a pandemia. Nós todos estamos trabalhando. Foram demitidos dois, que não tinham como ficar. A produtora estava fechada, já não era mais necessário o cara de serviços gerais, de entrega e busca de documentos. Começamos a trabalhar com entregadores. E a mulher da limpeza. Como não fomos mais, não tem limpeza para fazer. E ela também não podia sair de casa para não correr risco. Então, ficaram todas as pessoas. Todas permaneceram na Caliban e a gente permaneceu fazendo os filmes, que já estavam em produção. Estávamos terminando *Em Busca de Carlos Zéfiro*,⁴ o rei da pornografia nos anos 50 e 60 no Brasil. Estávamos fazendo *Chico Mário* – irmão do Betinho e do Henfil. Grande músico que as pessoas não conhecem. Estava fazendo *Arte Urbana*, filme sobre os artistas de rua. Nesse período, eu já estava em negociações com sindicatos para fazer *A bolsa ou a vida*. E o SINPRO (Sindicato dos Professores) me convidou para fazer um filme sobre o sindicalismo. Ano que vem, 2021, eles fazem 50 anos, e querem apresentar um filme. E também conseguimos fazer um filme sobre o SUS (Sistema Único de Saúde) – *A saúde tem cura*. Então, juntei esses três filmes, e estou montando uma trilogia, *Um quebra-cabeças chamado Brasil*. Em que você discute o sindicalismo, a saúde pública e o futuro, se este vai ser centralizado no ser humano e na natureza ou no cassino financeiro. Estamos trabalhando esses três temas juntos. São três filmes, autônomos inclusive, com financiamentos diferentes, mas que permitem que a gente trabalhe com total liberdade. Estamos fazendo esses filmes. Todo mundo trancado em casa, sem poder sair, e aí resolvemos fazer então. Inventar uma estética, fazer por videoconferência. O próprio *Chico Mário* e o *Arte Urbana* tiveram que ter um desvio de rota. Porque as entrevistas, anteriores à pandemia, foram todas feitas em estúdio. O cuidado que temos em ter uma imagem perfeita.

E no *Arte Urbana*, já tínhamos começado a sair para fazer algumas externas. Em São Paulo, fomos à casa do Kobra, eu o entrevistei, e conseguimos um bom material. Na pandemia, não só nós ficamos trancados em casa, mas os próprios artistas que fazem arte urbana. Os caras não podiam se apresentar na rua. Então os grafiteiros pararam. Os rappers pararam. O pessoal que se

3. Criada em 1981, a Caliban Produções Cinematográficas LTDA é uma empresa multimídia, produtora e distribuidora de cinema e vídeo, especializada em filmes históricos de cunho social.

4. *Em busca de Carlos Zéfiro ou por tanto leite derramado* nos leva ao seu autor, um pacato funcionário público, e a um dos mais bem guardados segredos do mercado editorial, que só foi desvendado nos anos 1990.

apresenta no metrô parou. Todo mundo parou. Então nós começamos, por videoconferência, a entrevistar de dentro de casa. Nós aqui, como a gente está fazendo este trabalho agora, e cada um deles em suas casas. E todos os outros filmes a gente também está fazendo assim. *Chico Mário* já estava 80% pronto. Fizemos uma entrevista com o Lenine por videoconferência. E ele gravou a locução para nós por videoconferência. Tivemos outro trabalho, que também a locução foi gravada por...

Neste momento Silvio chama pelo Tao Burity, funcionário da Caliban que estava conosco na sala Zoom, gravando nosso encontro.

ST: Qual foi o filme que a gente gravou a locução de longe?

Tao Burity: *Chico Mário*. Estou mexendo nele agora. Nesse exato momento.

ST: Quem gravou foi o Lenine e a Bárbara Paz, né?

TB: Isso. A Bárbara Paz foi gravada com iphone. Ela estava no meio do mato. E o Lenine, conseguiu montar um estúdio dentro de casa. Seu filho montou o estúdio para ele. Ficou sensacional a gravação. Fez um estúdio remoto.

ST: Entendeu? Então, essa... Eu não consigo chamar de estética da pandemia porque na verdade isso está ligado ao caos que nós estamos vivendo. Então, na verdade, essa estética não é resultado exclusivo da pandemia. Ela é resultado da pandemia somada ao momento político que o Brasil está vivendo. E, na verdade, essa pandemia... pandemônio, é como te falei outro dia por telefone, não é apenas brasileiro. É o Trump nos Estados Unidos, são os migrantes morrendo no mar Mediterrâneo. As pessoas que saem da África. As guerras religiosas no Oriente Médio. Então o mundo está vivendo um momento muito difícil e esses filmes são produzidos nesse momento. E nós estamos num momento de conflitos muito grande entre o neoliberalismo que quer destruir o estado. O neoliberalismo está destruindo completamente o estado e a luta pela preservação do estado, pela saúde pública, pela escola pública, em defesa das artes e da cultura. Então, esse é o pandemônio. É diferente da pandemia, onde a gente está trancado dentro de casa só porque não pode sair para não se contagiar. Na verdade, a questão é mais complicada, mais complexa. E, essa estética que a gente está trabalhando, por videoconferência, eu sempre disse e agora temos a prova concreta, de que o cinema e a arte são o fruto de uma soma de técnica, ética e estética.

Eu, como cineasta, já acompanhei grandes transformações técnicas no cinema que geraram estéticas diferenciadas. Então, se você pegar, por exemplo,

o cinema na época do Eisenstein. Ele é um cinema silencioso, porque a técnica cinematográfica não tinha o som. Nos anos 30 o cinema poderia ser silencioso ou sonoro, porque a tecnologia já existia. Então, a técnica é fruto da época em que aquela arte é desenvolvida. O cinema vai evoluindo, do silencioso para o sonoro, do preto e branco para a cor, dos grandes equipamentos de estúdio... O som dos anos 30 era um caminhão. Era enorme. Você não levava pra rua o equipamento de gravação porque ele era muito grande, então, era impossível você ter o som direto. Em meados dos anos 50, no cinema surgem os equipamentos miniaturizados, fruto do desenvolvimento da televisão. A televisão surge no fim da Segunda Guerra Mundial. Ela vai tomar emprestado a tecnologia do cinema. Ela vai produzir reportagens, novelas e programas de auditório com câmeras a válvula, muito grandes. A parte de reportagem, dos telejornais eram feitos com câmeras miniaturizados, silenciosos – não tinha som. Eram câmeras de corda cuja duração de um plano durava 30 segundos e o tempo do filme total era de 3 minutos. Você tinha rolinhos de 100 pés que tinham que ser trocados a cada três minutos de filmagem.

Com a televisão começam a surgir as câmeras sonoras. Nos Estados Unidos, a Auricon e na França, a Éclair e o gravador Nagra. Isso vai ser uma revolução total na linguagem cinematográfica. É só ver os filmes do Jean Rouch⁵ e Chris Marker.⁶ Uma nova tecnologia vai surgir e com ela o chamado cinema direto ou cinema verdade. Ele vai acontecer nos Estados Unidos com Richard Drew,⁷ que vai fazer *Primary*⁸ e *Crisis*.⁹ Vai surgir na França com Jean Rouch fazendo *Crônica de um verão*¹⁰ e o Chris Marker, *La Jetée*.¹¹ Assim, o cinema vive uma revolução tecnológica. E essa revolução tecnológica vai provocar uma revolução estética, que vai produzir uma discussão ética também. Você pode discutir novas questões que o cinema não tinha condições de fazer. Então, eu comecei com essa geração de cineastas, com esses equipamentos pela proa. Eu quando comecei a fazer cinema em 68, eu trabalhava ainda com uma Paillard Bolex que eram umas câmeras insonoras, de corda, 30 segundos, rolo de 3 minutos. Mas ali, eu era um estudante. Es-

5. Jean Rouch (1917-2004) cineasta e etnólogo francês, é um dos representantes do cinema direto. Explora o documentário, criando um sub-gênero: a etnoficção.

6. Chris Marker (1921-2012) cineasta, fotógrafo, escritor e artista multimídia francês. Reflete por meios do audiovisual as complexas questões sobre o tempo, a memória e o rápido avanço da vida no planeta.

7. Robert Lincoln Drew (1924-2014) cineastas documentarista norte americano conhecido como o pioneiro do cinema verdade ou cinema direto nos Estados Unidos.

8. *Primary*. Direção de Richard Lincoln Drew. EUA, 1960 (60 min.).

9. *Crisis: Behind a presidential commitment*. Direção de Richard Lincoln Drew. EUA, 1963 (52 min.).

10. *Chronique d'un été*. Direção de Jean Rouch e Edgar Morin. França, 1961 (85 min.).

11. *La Jetée*. Direção de Chris Marker. França, 1962 (28 min.).

ses equipamentos, que estou te falando, eram caros. Uma câmera custa US\$ 50.000. Um gravador custava US\$15.000. Então, não era qualquer um que poderia ter. Nós trabalhávamos com uma tecnologia mais simples. Depois, foi se popularizando, barateando o custo e aí, nós começamos a trabalhar com esses equipamentos mais sofisticados. *Os Anos JK*¹² e *Jango*¹³ eu já faço com esses equipamentos, com a câmera Éclair e com o gravador Nagra. Essa é uma estética que prevalece nos anos 80.

A televisão em meados dos anos 70, começa a viver uma revolução tecnológica com a minituarização dos equipamentos de cinema. Então o cinema, final dos anos 70 emprestava os equipamentos para o telejornalismo, a partir do final dos anos 70, o telejornalismo vai começar a trabalhar com aquelas câmeras, que eram pesadas, mas eram portáteis, gravadores portáteis, e, no final dos anos 80 e início dos anos 90, começa uma revolução em que o cinema vai começar a usar os equipamentos de vídeo. Uma nova virada técnica, estética e ética. Porque na medida em que o equipamento se transforma, ele te permite novos passos. Esse equipamento, que eu falei dos anos 50, por exemplo, a câmera portátil, o gravador Nagra vão gerar não só os filmes do Cinema Novo mas também da Nouvelle Vague. Essa câmera do André Coutand que se chamava Cameflex, é a câmera que permitiu a Godard fazer aqueles planos sequência, filmar sentado na cadeira de rodas em movimento. Tem um plano famoso, no filme do Joaquim Pedro chamado *Cinema Novo*¹⁴ em que você tem uma cena do Glauber filmando *Terra em Transe*¹⁵ em que você vê a câmera se movimentando no set de filmagem e isso é a tecnologia que permite. Então, essa é a mudança. E aí, vem vindo, vai miniaturizando, vamos conseguindo filmar primeiro em U-Matic, depois Betacam. O equipamento vai se aperfeiçoando e, no final dos anos 90, há outra revolução com as miniDV, fitinhas pequenininhas, câmeras pequenas.

A gente consegue a tecnologia de kinoscopia, que é transferência da imagem do vídeo para a película. Então, os filmes são filmados em vídeo e depois são transferidos para a película. Eu também fiz alguns filmes assim. *Glauber*,¹⁶ por exemplo, é feito com essa tecnologia. *Milton Santos*¹⁷ é feito assim. *Marighella*.¹⁸ Essa tecnologia dura até os anos 2000. E aí, foi mudando

12. *Os anos JK: uma trajetória política*. Direção de Silvio Tendler. Brasil, 1980 (110 min.).

13. *Jango*. Direção de Silvio Tendler. Brasil, 1984 (115 min.).

14. *Cinema Novo*. Direção de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988). Brasil, 1967.

15. *Terra em transe*. Direção de Glauber Rocha (1939-1981). Brasil, 1967 (111 min.).

16. *Glauber o filme, labirinto do Brasil*. Direção de Silvio Tendler. Brasil, 2003 (80 min.).

17. *Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá*. Direção de Silvio Tendler. Brasil, 2006 (89 min.).

18. *Marighella, retrato falado do guerrilheiro*. Direção de Silvio Tendler. Brasil, 2001 (55 min.).

o suporte. Hoje você não tem mais fitinha, é tudo virtual. O que eu morro de medo. Perder um cartão desses é perder um dia de filmagem. E, então, chegou na pandemônia. Chega a pandemônia e a gente quer continuar filmando. Então, a tecnologia hoje permite, por exemplo, de eu estar te dando uma entrevista com uma qualidade técnica boa, gerando uma estética nova. Não é o ideal. Muita gente reclama dessa estética, ela é inferior a uma filmagem em estúdio. É muito inferior, mas ela me permite continuar entrevistando. Então, eu continuei trabalhando. Os filmes que eu estava fazendo antes das pandemia, eu continuei fazendo. Eu continuei o *Arte Urbana*. Por exemplo, a gente entrevistava em estúdio os artistas de rua ou ia nos seus locais de trabalho, agora, começamos a filmar por videoconferência. Todos trancados dentro de casa, refletindo sobre a crise que estão vivendo. Eles não estavam conseguindo ganhar dinheiro trancados dentro de casa. Conseguiram fazer algumas *lives*. O SESC os apoiou, mas eles passaram realmente necessidades, porque... Alguns até tinham coragem de desafiar e ir para a rua, mas não tinha público, não tinha gente no metrô, ninguém se aproximava. Eles vivem de doação dessas pessoas que passam. Então, foi o primeiro filme que a gente começou a fazer com essa estética. Tem uma moça que trabalhava comigo, que falou “mas vai perder a qualidade”. Respondi, a qualidade quem determina é a vida. Se a gente não pode filmar com recursos, filma-se sem recursos. E vamos continuar filmando. E estamos filmando até hoje, fazendo os quatro filmes diferentes. *Arte Urbana* está em montagem. *Chico Mário* ficou pronto. *Zéfiro* ficou pronto. E estamos fazendo o do SUS que se chama *A saúde tem cura*, o do sindicato *O futuro é nosso* e estamos produzindo o *A bolsa ou a vida: por uma questão de centralidade o ser humano e a natureza ou o cassino financeiro* que é sobre o futuro, se ele será do ser humano e da natureza ou se será do mercado. Tudo por videoconferência.

Hoje nós tivemos duas videoconferências aqui. Entrevistamos um cara¹⁹ que conceituou os rios voadores, ele mostra que a água que evapora do oceano é transportada pelos ventos que vão formar os rios, vão alimentar os rios. Filmamos, por videoconferência, Ken Loach. Também conseguimos filmar, por videoconferência, o Galo, um dos líderes dos motoboys do movimento em São Paulo contra a “uberização” do trabalho. Conseguimos entrevistar a Duda aqui no Rio, que é uma motogirl autônoma que também se revoltou com o tratamento que os entregadores recebem. Nós a entrevistamos. Gostamos dela. Botamos uma câmera GoPro na mão dela, porque, além de tudo, ela é estu-

19. Antonio Donato Nobre é cientista e pesquisador do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE) e do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (INPA). Tem relevante atuação na divulgação e popularização da ciência, em temas como a Bomba biótica de umidade e sua importância para a valorização das grandes florestas, e os Rios Voadores, que transferem umidade da Amazônia para as regiões produtivas do Brasil.

dante de arquitetura. Então, ela vai filmando e mostrando o que vê na cidade enquanto faz suas entregas. Está aprendendo a fazer cinema e está filmando para nós. Compramos três GoPro e colocamos na mão de várias pessoas. Colocamos na mão do pessoal da saúde para filmar o SUS para nós.

E aí, é a nova estética. É a nova técnica que gera uma nova estética. E essa nova estética gera uma nova ética. Por isso eu chamo de pandemônio, não é apenas a questão da pandemia.

FN: Maravilha. Me ocorreram algumas coisas.... Quando você faz essa retrospectiva técnica, seria como se a técnica dissesse ao artista como se deve usar o maquinário, mas, ao mesmo tempo, sabemos que o artista subverte esse maquinário. Com todos os exemplos que você deu, nós não temos só uma boa utilização das câmeras, mas também há a questão da edição, da montagem. Só que agora, nós não estamos nos apropriando do maquinário da televisão, porque é menor, da tecnologia do audiovisual, mas sim do da comunicação. Isso é muito interessante. As videoconferências eram usadas bem menos do que agora são. E estão sendo usadas pelos artistas, pelo teatro...

ST: Eu estou fazendo um filme. Eu não o encerrei... É uma experiência. Não é um filme de verdade... Ele se chama Cine-Zap. Eu estou usando o WhatsApp para armazenar o cotidiano das pessoas com as quais eu me correspondo. Então eu posso fazer um termômetro do estado de espírito das pessoas a cada momento e também das centralidades. Então, num dia, eu escolho um personagem, ele vai me mandar uma coisa muito triste, no outro, ele vai me mandar uma poesia, no outro, vai mandar uma música romântica, no outro, ele vai mandar uma piada. E eu estou armazenando tudo no WhatsApp, vou montar em WhatsApp e vou fazer circular em WhatsApp. Nesse filme, não viso lucro, ele não vai ser remunerado portanto eu posso fazê-lo circular pela internet porque ele não é um produto para dar lucro, é um produto para fazer uma experiência tecnológica. Estético-tecnológica. Ético-estético-tecnológico. Então é isso, estou fazendo com WhatsApp. E aí, é isso o que você falou, as novas técnicas, elas levam as pessoas a se apropriarem das tecnologias.

Na verdade, eu não posso falar de um filme que está passando porque eu não assisti, mas é um filme sobre as redes sociais. Parece que ele é muito crítico com relação às redes. Eu não vi esse filme. Mas eu acho que a técnica, a tecnologia ela não é nem boa e nem ruim, ela é o que você faz dela. Se você quiser fazer dela um instrumento de dominação, você vai fazer, se quiser fazer dela um instrumento libertador, você vai fazer.

FN: Eu acho que já sei que filme você está falando. É um documentário da Netflix. Chama-se *Dilema das Redes*.

ST: Eu não vi ainda, então não posso falar. Mas está tudo mundo assistindo.

FN: Ele é bem interessante. Foi uma aluna que me indicou. Estávamos falando sobre o poder na imagem. Pensando sobre a publicidade, que te induz a comprar coisas. Eles não entram em detalhes de como são os funcionamentos. Eles dão lá um exemplo... Até porque a Netflix também está dentro desse sistema de “vício”. As pessoas ficam assistindo uma série atrás da outra, numa tentativa de fugir da própria realidade. Mas o que é interessante nesse documentário, que eu acho que pode vir de encontro à nossa discussão, é que as pessoas que não sabem o potencial que as redes sociais têm de expansão de ideias. Nós não usamos nem 20% do potencial da internet como um espaço imersivo, de vivência. Usamos a internet como se fosse um livro, como se fosse algo muito linear, bidimensional. A internet é tridimensional, multidimensional. O que eles falam é que nós ficamos escravos dessa imagem, algo que já acontecia antes com outras mídias, só que agora a quantidade de informação que recebemos é muito maior e não percebemos.

ST: Tem um outro filme, que vou te mandar o link, chamado *Fora da Bola*, que é de um amigo meu.²⁰ Ele tem uma visão muito crítica do processo político do Brasil de 2013 para cá. Ele critica muito os marqueteiros. Gosto desse filme, porque é um filme extremamente doloroso de se ver. Vemos como o marketing político destruiu a política. Como, por exemplo, os marqueteiros de Dilma usaram para destruir a Marina, e nós estamos pagando o preço hoje. Vivemos o fracionamento da política brasileira, porque os marqueteiros precisavam ganhar as eleições. Entendeu? E eu acho que o processo político também tem uma certa ética. Então tudo não vale. Esse documentário mostra como o marketing usou a política para destruir alianças em nome de uma política de resultados marqueteiros.

FN: Na sequência do marketing político, temos as *fake news*. Receber uma informação de uma mídia “aparentemente” confiável, que deveria dizer a verdade, ser “neutro”. E sabemos que não é. Basta ter uma visão um pouco mais crítica. O poder da *fake news*, sobre as pessoas por elas não terem um referencial de verdade...

ST: Deixa eu te falar. Na verdade, tudo na vida você precisa aprender a interpretar, né? As próprias *fake news*, elas circulam no meio em que as pessoas

20. Marcelo Luna é documentarista e jornalista, valoriza o alcance dos trabalhos colaborativos e livres, sociais e solidários, em busca de uma sociedade melhor. Circula e trabalha em algumas formas audiovisuais: no cinema documental, na propaganda e publicidade e no marketing político.

querem assistir àquilo e você tem que tomar muito cuidado com a forma com que a informação é difundida e a quem interessa. Eu recebi essa semana um filmete. Era um programa de televisão esculhambando o Supremo Tribunal Federal (STF) no sentido de que os caras só tomam vinho 4 estrelas, tem 90 funcionários por gabinete e tal. Minha primeira reação, meu primeiro impacto foi, que absurdo, isso é uma loucura. Depois eu parei para pensar, mas é exatamente o que interessa aos bolso-nazis, destruir o Supremo. Eles não contam, por exemplo, o quanto Bolsonaro gastou com o cartão de crédito corporativo dele. Foi muito mais do que todos os juízes do Supremo juntos. Então, a maneira como você fragmenta a informação, você domestica as pessoas e as orienta no sentido de um pensamento ou de outro. Entendeu? Se você disser que no Supremo é assim e na presidência da república é assim, você vai dizer podres poderes. Mas como você só vê o Supremo, você passa a achar que ele não vale nada e que tem que ser fechado. E é o que esses caras querem. Então, temos que saber interpretar, como tudo na vida.

Se você não vê a Globo News, que é o que eu assisto, com os quatro pés para trás, você vai engolir gato por lebre o tempo todo. Porque os caras já prometeram a você que se houvesse a reforma trabalhista iria gerar emprego e renda no Brasil, não gerou. A reforma da previdência, iria gerar emprego e renda no Brasil, não gerou. Eles agora estão querendo tirar todos os direitos dos funcionários públicos inferiores, de baixo, enquanto juízes, desembargadores, ministros e tal continuam ganhando aquela fortuna. Então, é a mentira que contam e a gente acredita. E tem esse fantasma que paira no ar, sobre nossas cabeças que é o tal do mercado. O mercado faz uma especulação de notícia financeira e ele garfa do teu bolso R\$ 10.000 sem você perceber. E aí alguém ganha esse dinheiro que foi tirado de você. Esse é o tal do mercado, que é uma abstração. Ninguém sabe porquê uma ação sobe ou porque uma ação desce. E as grandes empresas hoje, ganham muito mais dinheiro na aplicação financeira do que na produção industrial. Então, você tem um grande produtor de automóveis, ele vai ganhar muito mais dinheiro que ele aplicou no mercado do que ele produziu de automóveis. E o mercado não gera empregos, o mercado produz ouro que vira ouro, e ouro, e acabou.

FN: E a base vai deixando de existir. O que fica? Cada vez mais miséria...

ST: 13 milhões de desempregados no Brasil. Isso não é pandemia, é pandemônio. Entendeu? É isso o que eu falo. A pandemia é uma consequência também da ação predatória do homem. Eu nos *Estados Gerais da Cultura*²¹

21. O movimento *Estados Gerais da Cultura* surgiu da indignação pelo descaso e aniquilamento da cultura brasileira por parte do atual governo. Nossa proposta é a de realizarmos ações pela arte. Ao invés da Doutrina de Segurança Nacional, cria-se a Doutrina da Segurança

fiz um manifesto no qual eu digo que o ser humano foi capaz de criar a bomba de hidrogênio, que é capaz, ao ser jogada numa cidade, de matar tudo o que respira, tudo o que é vivo e os bens materiais ficam intactos, aí o país vencedor vai lá, faz a rapinagem, leva embora as obras de arte, o ouro, escolhe os bens de valor. E morrem as pessoas, os animais e a natureza. Com COVID a natureza foi mais perversa, ela só mata o ser humano, os outros animais continuam vivos. Isso é uma vingança da natureza contra o nosso lado predatório.

FN: Uma hora vinha...

ST: E dizem que quando vier o próximo, vai ser pior ainda. Vai ser devastador. A gente está avançando na Amazônia e a Amazônia tem muitos vírus que convivem bem e em harmonia com a floresta, mas fora da floresta, são letais. E a gente tá mexendo com isso.

FN: Já estava em desarmonia. Agora, vamos dizer, está indo para a cena final, para voltar para o equilíbrio. Caótico total, para uma hora ter um equilíbrio.

ST: Deus te ouça! Isso é uma visão otimista da coisa. E se a vacina não funcionar? Ninguém tem certeza. Nós entrevistamos um economista, que trabalha no sistema de saúde inglês. E eles estão pensando numa possibilidade de um antídoto ao COVID, de ser um coquetel tipo o que controla o *hiv*. Não é uma vacina, é um coquetel que você toma para o resto da sua vida. Entendeu? Para resistir ao vírus. A gente não sabe nada.

FN: Há muita teoria da conspiração também. Por trás disso tudo ainda tem a indústria farmacêutica.

ST: Você tem as teorias da conspiração, que é uma realidade, e você tem as conspirações que a gente menospreza com medo de estar favorecendo uma teoria da conspiração. Por exemplo, ontem entrevistei Celso Amorim. Eu perguntei se a queda da Dilma tinha a ver com a queda de outros líderes no continente. Fernando Lugo, no Paraguai, Evo Morales, na Bolívia e aí ele falou... “Olha, eu não acredito na teoria da conspiração, mas que pode haver alguma coisa por aí, pode”.

FN: Sabemos que por trás disso tudo tem o dinheiro. O poder. O mercado. Isso tudo vai mexer com as ações das farmacêuticas e as indústrias químicas e assim por diante.

ST: Isso daí é *A bolsa ou a vida...*

Emocional. Em contraposição à Escola Superior de Guerra, funda-se a Escola Superior da Paz, para ensinar a fraternidade e a construção de uma sociedade mais justa.

FN: Sim, seu filme... Só para finalizar. Em alguma vez, nos seus filmes você deixou a câmera com o personagem? Como você fez com a Duda?

ST: Olha, isso foi uma estética de uma determinada época. Isso está mais ligado ao cinema antropológico. Anos 70, por exemplo, havia muito disso. Quem tem que filmar é o povo. Veio uma série de restrições estéticas, por exemplo. Eu sou um Chris Markeriano até a morte. Então, eu acho que tenho direito a falar nos meus filmes. Uso muito *off*. Nesses anos 70, a turma ligada ao Jean Rouch achava que o som *off* era um sacrilégio. As pessoas deveriam falar por elas próprias. Então não faziam narração em *off*. E dentro dessa experiência, dessa radicalidade também as próprias pessoas deveriam filmar e se filmar. Desse mal eu não morro. Quando a gente colocou a câmera na mão da Duda não foi uma experiência estética, foi uma necessidade. Nós todos estávamos trancados dentro de casa, em *home office*. Ela obrigatoriamente tinha que sair para trabalhar, e como criou uma boa relação com a gente, perguntamos “Você levaria uma câmera e filmaria para a gente?”. E aí ela topou. O Tao foi dando umas aulas para ela, uns toques... e aí ela aprendeu a filmar e hoje ela filma para nós. Não é uma experiência, é uma necessidade. O Galo em São Paulo também. Ele também filmou para nós. São olhares diferentes, coisas diferentes. O Galo é meio “estrela”. As filmagens do Galo são muito mais dele se fotografando com as pessoas, já as da Duda são a cidade sendo fotografada. Essa comparação é muito interessante.

FN: Como estamos trabalhando muito com o WhatsApp, nos filmamos muito. Esse olhar antropológico, me parece, que já está nas pessoas quando pensamos no Instagram.

ST: Eu, por exemplo, tenho mandado muita carta para os meus amigos por WhatsApp...

FN: Agora que eu entendo melhor qual é a sua proposta com o WhatsApp, vou preparar uns vídeos, umas performances para te enviar. Para fazer parte do seu Cine-Zap. Obrigada! Marcamos outros encontros em breve.

ST: O Tao vai te mandar a gravação desta entrevista. Vamos nos falando. Beijo grande.